MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 120 3

MUSIKBIBLIOTHEK
BREITKOPF & HÄRTEL

BEYSCHLAG

DIE ORNAMENTIK DER MUSIK

UNIVERSITY OF TORONTO

Presented to the

FACULTY OF MUSIC LIBRARY

by

Arthur Plettner

and

Isa McIlwraith

Breitkopf & Härtel Leipzig

Breitkopf & Härtel Leipzig

$7.00 n

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dieornamentikder00beys

Arthur Pettner

URTEXT KLASSISCHER MUSIKWERKE

HERAUSGEGEBEN AUF VERANLASSUNG UND UNTER VERANTWORTUNG

DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

SUPPLEMENTBAND:

DIE ORNAMENTIK DER MUSIK

VON

ADOLF BEYSCHLAG

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1908

LIBRARY
MAR 2 9 2001
UNIVERSITY OF TORONTO

PUBLISHED SEPTEMER 15TH 1908
PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE UNITED STATES RESERVED UNDER THE ACT APPROVED MARCH 3, 1905, BY BREITKOPF & HÄRTEL

Copyright 1908 by Breitkopf & Härtel

UNIVERSITY OF TORONTO
FACULTY OF MUSIC
LIBRARY
73207

Als der Senat der Akademie vor einer Reihe von Jahren auf Anregung des Herrn Professor Joachim und des Unterzeichneten den Beschluß faßte, eine »Urtextausgabe klassischer Musikwerke« zu veranlassen, handelte es sich darum, der »Gefahr einer Quellenversumpfung« vorzubeugen, wie das Erscheinen zahlloser sogenannter »bezeichneter« Ausgaben dieselbe tatsächlich nahe rückte. Diese Ausgaben beschränken sich bekanntlich nicht darauf, Fingersätze und Vortragsbezeichnungen aller Art hinzuzufügen, sondern sie unternehmen es zugleich, die namentlich in älteren und ältesten Werken überaus zahlreich vorkommenden abkürzenden Zeichen für Vorschläge, Pralltriller, Doppelschläge und ähnliche Ornamente, je nach der Art, wie der Herausgeber dieselben verstehen zu müssen meint, in ausgeschriebene Noten umzusetzen. Es braucht nicht erwähnt zu werden, in wie hohem Grade verwirrend und irreführend dies letztere Verfahren in den Kreisen der Musiktreibenden gewirkt hat und nach wie vor wirkt, wie dringend nötig es darum erscheinen mußte, gerade nach dieser Seite hin Aufklärung zu bringen. In welcher Weise aber konnte und kann diese Aufklärung gegeben werden? Sollte in der Urtextausgabe für jeden einzelnen vorkommenden Fall eine Angabe für die Ausführung hinzugefügt werden? Abgesehen davon, das wir damit nur unsere eigene Autorität an die Stelle dieses oder jenes anderen setzen würden, widerspricht einer solchen Praxis schon die Natur des Ornaments, das immer ein mehr oder weniger flüssiges Ding sein wird, und dies in solchem Grade, daß eine Wiedergabe des Beabsichtigten in starrer Notenschrift vielfach unmöglich sein würde. Endlich aber: muß nicht zugestanden werden, daß es oft genug ausgeschlossen ist, die eine oder andere Ausführungsart für die einzig mögliche, unanfechtbar richtige zu erklären? So blieb nichts anderes übrig, als zur Ergänzung der Urtextausgabe die Herstellung eines belehrenden Werkes von Anfang an in Aussicht zu nehmen, das auf Grund genauster Kenntnis nicht allein des gesamten Schatzes unserer klassischen Musik, sondern auch sämtlicher seit Jahrhunderten über die Ornamentik verfaßten theoretischen Lehrbücher Anleitung dafür zu geben hätte, in welcher Weise jene Zeichen bei den einzelnen Komponisten und ihren Werken im allgemeinen aufzufassen sind. Eine geeignete Persönlichkeit für die Lösung dieser Aufgabe zu finden, war nicht leicht. Herr Adolf Beyschlag war mir durch eine kleinere, von Einsicht und Erfahrung zeugende Arbeit auf diesem Gebiet, sowie durch persönlichen Austausch über den Gegenstand näher bekannt geworden. Auf meine Anregung hin entschloß sich der Senat der Akademie, denselben zur Abfassung eines umfassenden Werkes über Ornamentik aufzufordern. Das Resultat, die Frucht jahrelanger, mühevoller Untersuchungen liegt nunmehr fertig vor. Mit der vollkommensten Beherrschung des gesamten Materials, mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit des Historikers verbindet der Verfasser angeborenen gesunden künstlerischen Sinn. Er steht überall mit festen Füßen auf dem Boden der geschichtlichen Überlieferung und bewahrt doch zugleich einen offenen Blick für die heillosen Geschmacklosigkeiten, die ein Halbwissen, ein unlebendiges Nachbeten vereinzelter, nur in beschränktem Umfang gültiger Vorschriften alter Theoretiker veranlassen kann und in geradezu erschreckender Fülle bereits zutage gefördert hat. So ehrt die Akademie nur sich selbst, indem sie ein so vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt, das, wenn irgend etwas, geeignet ist, das Unkraut dogmatischen Aberglaubens wieder auszurotten, das seit mehreren Jahrzehnten in unzähligen Klassikerausgaben Unberufener wuchert und dadurch unsere Kunstübung in bedauerlicher Weise schädigt. Leider ist nicht zu leugnen, daß ein so geistreicher aber zugleich eigenwilliger Künstler wie Hans von Bülow in dieser Beziehung das bedenklichste Beispiel gegeben hat.

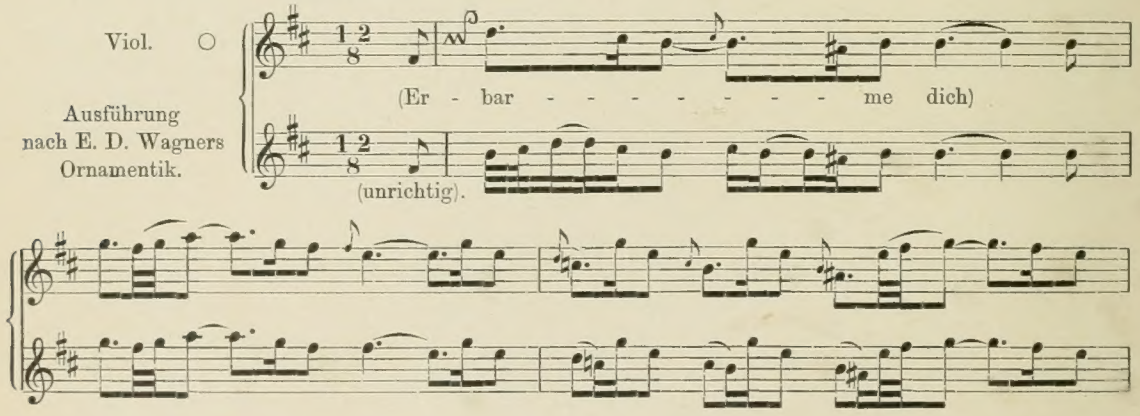
Gr. Lichterfelde, im Oktober 1907.

Ernst Rudorff.

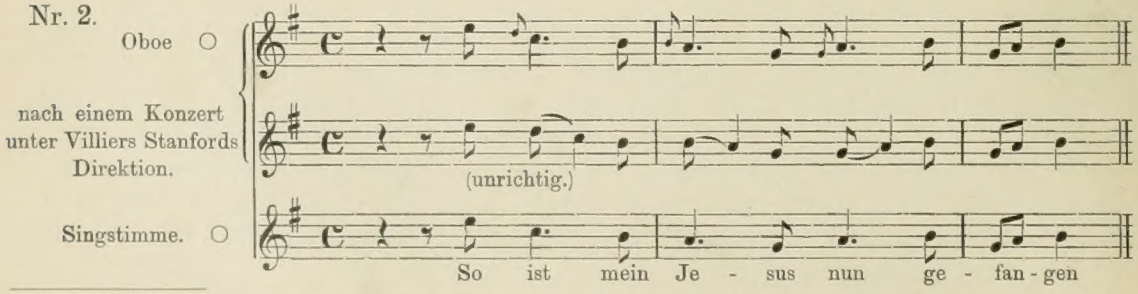
Vorrede.

Ein umfangreiches, gewichtiges Buch über die Ornamentik der Musik, über das flüchtigste, veränderlichste Ingredienz der ätherischsten aller Künste! — liegt nicht schon hierin ein unlösbarer Widerspruch? Im ersten Moment sollte man es glauben, bei näherer Prüfung wird man hoffentlich erkennen, wie sehr bis jetzt ein Werk gefehlt hat, welches die Verzierungskunst begleitet auf dem ganzen Weg ihrer Entwicklung und ihres — Verfalls[1]). Läßt doch die unbedeutende Stellung, welche die Ornamentik in der Gegenwart einnimmt, nicht im entferntesten ahnen, daß sie ehemals die Macht besaß, während einer ausgedehnten Epoche der gesamten Musikpraxis ihre Signatur aufzudrücken. Dabei war diese Arabeskenkunst zu allen Zeiten in unaufhörlicher Fluxion begriffen und ihre Zeichensprache so verschiedenartigen Deutungen ausgesetzt, daß ihr mit einigen summarischen Formeln gar nicht beizukommen ist. Man urteile selbst! Das Kreuzchen + oder × bedeutet schon in alten Tabulaturen ein Versetzungszeichen, außerdem bei dem Lautenisten H. Neusiedler aushalten, bei seinem Kollegen D. Gaultier abdämpfen, bei den alten Engländern und Franzosen einen Vorschlag, bei Lully und Rameau einen Triller, bei Heinichen einen Schleifer, bei Reinken und Pachelbel einen Mordant. Aber eine derartige Verwirrung herrschte nicht nur in längst vergangenen Zeiten, sie macht sich auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr unangenehm fühlbar und ist selbst aus der Gegenwart nicht ganz verschwunden, wie nachstehende Fehlgriffe dartun.

Nr. 1. Bach, Matthäus-Passion.

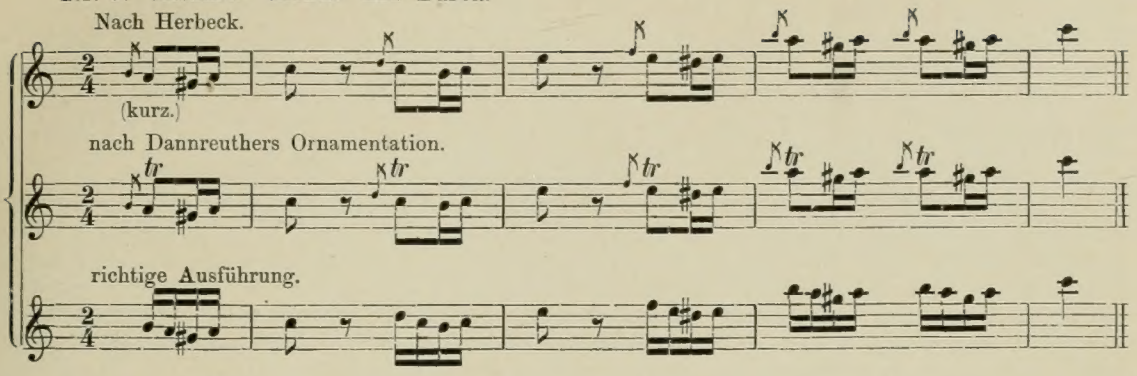


Nr. 2.

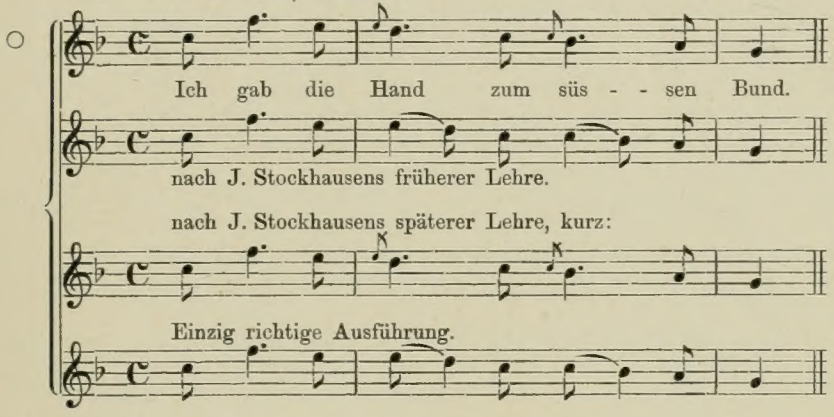


1) Bis jetzt ist nur ein Werk über Ornamentik erschienen, das wenigstens die »Manieren« in ziemlicher Vollständigkeit behandelt, und als erster Versuch auf einem teilweise neu zu erschließenden Gebiet ist Edward Dannreuthers »Musical Ornamentation« (London) des höchsten Lobes würdig. Leider versagt der genannte Autor nur zu häufig, wenn es sich darum handelt, die Theorie in die Praxis umzusetzen.

Nr. 3. Mozart. Rondo alla Turca.

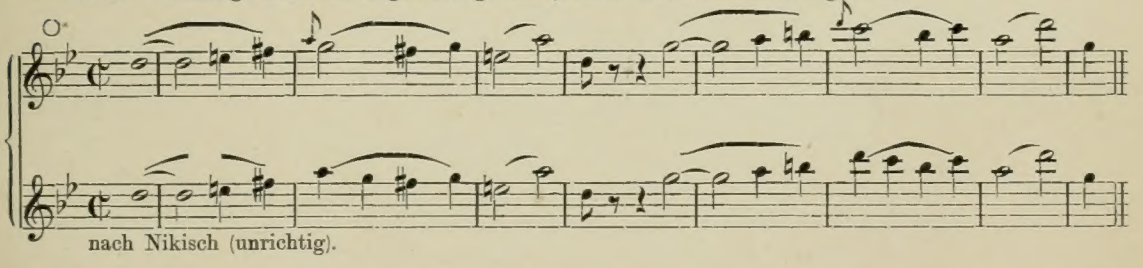


Nr. 4. Beethoven, Fidelio.



Nr. 5. Beethoven, Vierte Symphonie.

Kurze Vorschläge nach bisherigen Dirigenten (inkl. H. Richter und Weingartner.)



Fast alle Mißgriffe lassen sich darauf zurückführen, daß an und für sich richtige Vorschriften auf eine Zeit oder Schule angewandt wurden, innerhalb welcher sie keine Geltung besaßen. Indem wir nicht allein die Kompositionen, sondern auch die Lehrwerke in chronologischer Folge analysieren, hoffen wir Verirrungen, wie den obigen, den Boden zu entziehen. Einiges Zweifelhafte ist freilich mit der früheren Schreibweise zu enge verwachsen, als daß es sich selbst durch die sorgfältigsten Untersuchungen beseitigen ließe. Wir können sein Fortbestehen nicht einmal ernstlich beklagen, denn gerade dadurch wird verhütet, daß die Ausführung der Verzierungen zur Schablonenarbeit herabsinkt, und die Ornamentik bleibt bestehen als eine Kunst, über welcher als oberster Richter der geläuterte Geschmack thront.

Berlin 1906.

Adolf Beyschlag.

Viele sonst korrekte Ausgaben behandeln gerade die Ornamentik so eigenmächtig und willkürlich, daß des Unterzeichneten Augenmerk in erster Linie auf die Gewinnung zuverlässiger Verlagen gerichtet sein mußte. Wo nur irgend möglich, bilden daher Autographe und Original-Ausgaben die Grundlage der Untersuchungen, von neueren Veröffentlichungen die großen Sammelwerke der »Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung«, der »Denkmäler der Tonkunst«, der »Geamt-Ausgaben« der Klassiker und ähnliche kritisch-gesichtete Editionen, wie die »Urtext-Ausgabe« usw. Der größte Teil des benutzten Materials, von den ältesten Traktaten bis zu den neuesten Drucken, ist Eigentum der ungemein reichhaltigen Königl. Bibliothek in Berlin (weshalb nur die Ausnahmefälle speziell erwähnt werden), vieles besitzt auch die bereits sehr ansehnliche Bibliothek der Königl. Hochschule für Musik; des Verfassers auswärtige Nachforschungen wurden glücklich ergänzt durch Mitteilungen aus den verschiedensten Orten Deutschlands, Österreichs, Englands und Frankreichs. Was Autographe anbelangt, so erfreut sich Berlin (abgesehen von den unvergleichlich reichen Schätzen der Königl. Bibliothek) mehrerer bedeutender Privatsammlungen, für deren zuvorkommend gewährte Benutzung der Unterzeichnete sich hoch verpflichtet fühlt den Herren Geheimrat E. v. Mendelssohn-Bartholdy, Prof. J. Joachim, Prof. S. Ochs, Prof. Max Friedländer, sowie den Inhabern der Verlagsfirmen Simrock und Schlesinger (Herrn E. Lienau). Auch drängt es ihn seinen wärmsten Dank abzustatten den Kustoden der Königl. Bibliothek und der Königl. Hochschule: Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann und Herrn E. Kirst für ihre nie versagende Gefälligkeit, sowie zahlreichen auswärtigen Freunden für ihre wertvollen Mitteilungen.

Pianisten wird die Nachricht willkommen sein, daß die Angaben über Chopin sich auf persönliche Mitteilungen stützen von dessen Schüler Prof. G. Matthias, — Geigern, daß die einschlägigen Ausführungen sich der Zustimmung Meister Joachims erfreuen.

Das Zeichen ○ bedeutet nach Autographen kopiert,

das Zeichen △, kopiert nach Korrekturbogen, vom Komponisten revidierten Abschriften und dergl.

B. B. bedeutet Berliner Königl. Bibliothek.

Ges.-W., Ges.-Ausg. bedeutet Gesamtwerke, Gesamtausgabe.

Wir unterscheiden zwischen

Accent (Accentus), der alten Verzierung (meist Vorschlag), und

Akzent s. v. w. Betonung.

A. B.

Inhaltsverzeichnis.

Teil I.

Die ältere Ornamentik.

Seite

I. Abschnitt. Von der ältesten Zeit bis zur völligen Ausbildung der Diminution 3

1. Kapitel. Die älteste Ornamentik. Der christliche Kirchengesang. Diskantus. Fauxbourdon. Franzosen, Florentiner, Meistersinger, Niederländer. Die Anfänge der Diminution. Die deutschen Instrumentalisten: Paumann, die »Koloristen« 3

2. Kapitel. Die Blütezeit der Diminution 14
a) Allgemeines 14
b) Diminutionsformeln 16
c) Auszüge aus Traktaten und dergl. von Coclicus, Herm. Finck, Zacconi, Diruta, Bovicelli, Caccini, Calvisius, Friderici, Monteverdi, M. Prätorius 25
d) Die »Manieren« der Diminutionsperiode. — E. del Cavaliere 30
e) Beispiele aus Kompositionen von Cl. Merulo, G. Diruta, Palestrina, Caccini, A. und G. Gabrieli, Monteverdi, Allegri u. a. 33

Anhang 51
a) Die Verzierungen der Engländer. Purcell. 51
b) Lautenmusik. Mersenne. Gaultier 55

II. Abschnitt. Von Palestrina-Lasso bis zu Händel-Bach. Opposition der Komponisten gegen die Diminutionspraxis 58

1. Kapitel. Vokalkomponisten. Gagliano, Viadana, Carissimi, H. Schütz, R. Keiser, L. Leo u. a. . . 58

2. Kapitel. Organisten und Klavieristen: S. Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Reinken, Buxtehude, Pachelbel usw., Kuhnau 61

3. Kapitel 70
a) Die Franzosen. Erfindung der neuen Verzierungszeichen. Chambonnières, J. Rousseau, d'Anglebert, Affilard, Saint-Lambert, Loulié u. a. 70
b) Lully, Gg. Muffat (sen.), Gttl. Muffat (jun.). 76
c) François Couperin 79
d) J. Ph. Rameau 82

4. Kapitel. Italiener 84
a) Domenico Scarlatti und Gasparini 84
b) P. Tosi 86

5. Kapitel. Deutsche. Fuhrmann, Heinichen, Mattheson, Spieß 87

6. Kapitel. Die Violinsonate. H. J. F. Biber, A. Corelli, F. Geminiani 92

7. Kapitel. Die Lexikographen: T. B. Janowka, S. Brossard, J. G. Walther, J. J. Rousseau 95

8. Kapitel. Rückblick. Der Stand der Ornamentik unmittelbar vor dem Auftreten Händels und Bachs 98

Teil II.

Die neuere Ornamentik.

Seite

III. Abschnitt. Die Alt-Klassiker 103

Einleitung. Spezial-Geschichte der Vorschläge. »Lombardischer Geschmack«. Telemanns Tabelle . 103

1. Kapitel. G. F. Händel 106

2. Kapitel. J. S. Bach 119

Anhang. G. Tartini. J. A. Hasse 145

3. Kapitel. Theoretiker. F. W. Marpurg. J. J. Quantz. Ph. E. Bach. F. W. Agricola. C. F. Reichardt. G. S. Löhlein. J. S. Petri. J. Ch. F. Bach. L. Mozart. Bérard-(Blanchet). G. B. Mancini. J. A. Hiller. G. D. Türk. J. C. F. Rellstab. J. P. Milchmeyer 148

IV. Abschnitt. Die Neu-Klassiker und ihre Nachahmer 176

Einleitung. Die Musikpraxis der Neu-Klassiker. Pralltriller und Schneller 176

1. Kapitel. F. J. Gossec. C. W. Gluck 178

2. Kapitel. J. Haydn 186

3. Kapitel. W. A. Mozart 195

4. Kapitel. Schulen bis zu Beethovens Tod. M. Clementi. J. B. Cramer. J. Field 205

5. Kapitel. L. v. Beethoven 210

6. Kapitel. L. Cherubini. E. N. Méhul. G. Spontini 232

7. Kapitel. C. M. v. Weber 234

8. Kapitel. F. Schubert. — Anhang. C. Loewe 240

9. Kapitel. Die Pianisten. J. N. Hummel. C. und F. Kalkbrenner. C. Czerny. Fétis-Moscheles . . 249

10. Kapitel. a) Die Violinisten. N. Paganini. L. Spohr. P. Baillot 254

b) Die Vokalisten. C. Damoreau. L. Lablache. M. Garcia 258

V. Abschnitt. Die jüngste Zeit 259

1. Kapitel. Italienische und französische Komponisten: G. Rossini. G. Verdi. D. F. E. Auber. J. (G.) Meyerbeer. H. Berlioz 259

Die jüngste Phase der Ornamentik 261

2. Kapitel. F. Mendelssohn-Bartholdy 262

3. Kapitel. R. Schumann 264

4. Kapitel. F. Chopin 269

5. Kapitel. F. Liszt. J. Brahms. R. Wagner 277

Anhang. System der Ornamentik 282

Teil I.

Die ältere Ornamentik.

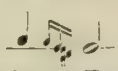
I. Abschnitt.

Von der ältesten Zeit bis zur völligen Ausbildung der Diminution.

1. Kapitel.

Die älteste Ornamentik. Der christliche Kirchengesang. Discantus. Fauxbourdon. Franzosen, Florentiner, Meistersinger, Niederländer. Die Anfänge der Diminution. Die deutschen Instrumentalisten: Paumann, die Koloristen.

Der erste menschliche Laut ist ein Schrei, — ein mehr oder weniger ausgehaltener Ton, — und aus schlicht ausgehaltenen Tönen wird wohl auch die früheste Musik bestanden haben. Doch ist eine absolut ungekünstelte Ausübung in die vorgeschichtliche Zeit zu verlegen; denn wie weit wir uns auch von der Forschung zurücktragen lassen, immer stoßen wir auf Ausschmückungen und Verzierungen.

Schon die alten Inder bedienten sich des »Kampa«, der »gezitterten Note«, und deren Zeichen ⸗ war charakteristisch genug, um in wagerechter Lage ⁓ bei dem mittelalterlichen Quilisma, unserm heutigen Triller, wiederzukehren[1]). Ferner wird der alt-israelitische Kirchengesang als ein reichverzierter geschildert, und wenn Plato sich auch zufrieden gab, sobald der griechische Schüler eine Melodie schlicht vorzutragen vermochte, so verlangte er doch vom Lehrer deren Wiedergabe mit »dicht«gedrängten Noten, also in ausgeschmückter Form[2]). Schon die einseitige Pflege der Homophonie mußte die Völker des Orients darauf hinlenken, ihre Musik durch Aufputz zu verschönern, und jedenfalls war die Zeit des Verfalls Griechenlands eine Periode des üppigsten Virtuosentums. Soll doch Amobeos an jedem Tag, da er zur Kithara sang, das Honorar von einem attischen Talent (zirka 4700 Mark) erhalten haben,[3]) und errichtete man doch zu Ehren hervorragender Solisten Statuen und Tempel. Seit man auf dem Konzil zu Laodicea (367 n. Chr.) den Kirchengesang ausschließlich Berufssängern übertragen hatte, ward die Überlegenheit des byzantinischen Kirchengesanges über den abendländischen so offenkundig, daß man nur mit Mühe den gregorianischen Gesang vor dem Eindringen morgenländischer Floskeln wie  behüten konnte. Bald sah man sich auch im Okzident genötigt, die Pflege der Tonkunst Professionisten anzuvertrauen, und so entstand in Rom durch die Bemühungen der Päpste Sylvester und Hilarius die erste Singschule, welche, alsbald mächtig aufblühend, ähnlichen Instituten zum Vorbild diente. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß bereits im 9. und 10. Jahrhundert in der päpstlichen Kapelle unsere sämtlichen modernen Verzierungen erklangen, wie Vor- und Nachschläge, Triller usw., — also zu einer Zeit, da noch keine einzige der höheren Kunstformen erfunden und der gregorianische Kirchengesang infolge der mangelhaften Notenschrift noch nicht einmal ein einheitlich geregelter war. Einem der mannigfachen Versuche Karls des Großen, durch Berufung römischer Sänger die ersehnte Gleichmäßigkeit herzustellen, verdanken wir die erste sachgemäße, aber vernichtende Kritik über den Gesang unserer Vorfahren: »Was aber die triller-

1) Vgl. O. Fleischer, Neumenstudien.

2) Plato, De legibus.

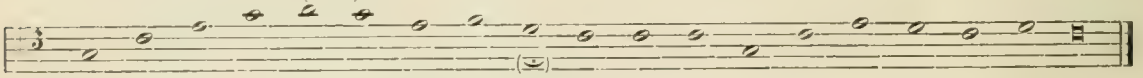
3) . . . »si quando cantatum prodiiset, talentum Atticum in singulos dies accepisse,« nach Athenäos Deipnosophistae.

artigen Verzierungen (die »vinnolae« und »tremulae«) anbelangt, so konnten sie die Franken mit ihren barbarischen Stimmen nicht recht herausbringen, sie vermochten die Töne weder ordentlich zu binden, noch zu trennen und es trat selbst Stimmbruch ein,« (d. h. die Stimme schlug ihnen über [1]). Andere Kritiker verglichen das Gebrüll dieser ewig durstigen Kehlen mit dem Gepolter eines abwärts rollenden Lastwagens und mit dem Geheul der Wölfe.

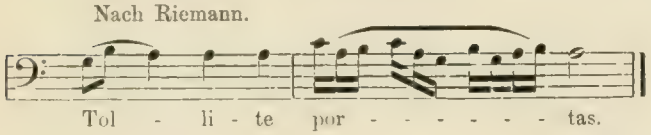
Indem wir vermeiden, auf die alte, noch unbestimmte Neumenschrift näher einzugehen, lassen wir uns an der Erkenntnis genügen, daß verziert wurde und zwar, — wie die vielen Verzierungszeichen dartun, — etwa vom 9. Jahrhundert an, in sehr reichem Maß, sowie daß die alte Semeiographie manche Marken aufweist, wie ∿, ∾, welche auch in der neueren wiederkehren. Die »Vinnola«, jene Verzierung, an welcher die fränkischen Sänger so kläglich scheiterten, wird bereits im 7. Jahrhundert von Isidorus Hispalensis als trillerartig geschildert, indem dabei ein Ton sich weinrebenartig um den andern schlinge[2]), und die Tremula bezeichnet Engelbert von Admont im 14. Jahrhundert als zitternde Tongebung, dem Schmetterton der Trompete vergleichbar, demnach gewissermaßen als Vorahnung des Caccinischen Trillers[3]). Selbst wenn wir die etwas unbestimmten Äußerungen des Marchettus und des Garlandia übergehen, finden wir bei Hieronymus de Moravia (zirka 1260) hinreichende Auskunft über den Gebrauch von Vorschlägen, von Trillern mit Ganz- und Halbton und speziell über die höchst primitive Ausführung des Trillers auf der Orgel: Man brachte durch Niederdrücken eine Taste zu anhaltendem Erklingen und durch Auf- und Abbewegung die benachbarte zu unterbrochener Tongebung[4]).

Inzwischen hatte man sich im Abendland dem Problem der Mehrstimmigkeit zugewandt, welches man zunächst durch Fortschreitungen in vollkommenen Intervallen (reinen Quarten und Oktaven) zu lösen suchte, während späterhin vom Norden — von Skandinavien und Schottland her — ein Gesang sich auszubreiten begann, der mit seinen Terzen- und Sextengängen in folgenschwerster Weise auf die Musikpraxis einwirken sollte. — Wohin wir indessen unsere Blicke richten, überall sehen wir die Lust am Ausschmücken sich regen. Sie macht sich bei dem alten christlichen Kirchengesang ebenso fühlbar, wie bei den ersten kontrapunktischen Versuchen[5]) und selbst der nordische Faux bourdon erweist sich als die Variation eines gregorianischen Cantus firmus.

Hebräischer Kirchengesang. »Accent« (Gruppenverzierung).
Nach Joh. Reuchlin (1518) u. A.



Ambrosianischer Kirchengesang.
Nach Riemann.



1 ... »tremulas vel vinnulas, sive collisibeles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, potius quam exprimentes.« (S. Ademarus [»Mönch von Angoulême«] in: Monum. Germ. hist. Script. IV, 118.)

2 »Vinnola est vox lenis, vox mollis utque flexibilis et vinnola dicta est a vino id est cincinno molliter flexo.« Isidorus Hispalensis. Gerbert, Scriptores. Ganz ähnlich drückt sich Aurelianus Reomensis aus. (IX. Jahrhundert.)

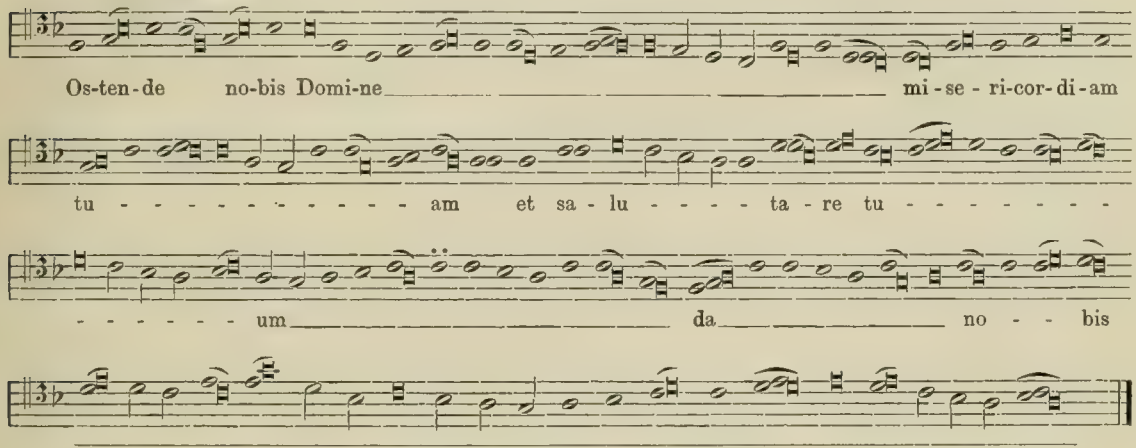
3 »Tremula unisonum, qui non habet arsim et thesim nec per consequens intervallum vel distanciam, sed est vox tremula sicut est sonus flatus tubae vel cornu et designatur per neumam quae vocatur quilisma.« Engelbert v. Admont. (Gerbert, Script.)

4 Hieronymus de Moravia schreibt: »Quando enim aliquem cantum tegimus in organis, si aliquam notam eiusdem cantus florizare volumus puta G in gravibus, tunc ipsa aperta immobiliterque detenta non sui interiorem immediate puta F grave sed potius superiorem A scilicet acutum vibramus.« (Coussemaker, Script.)

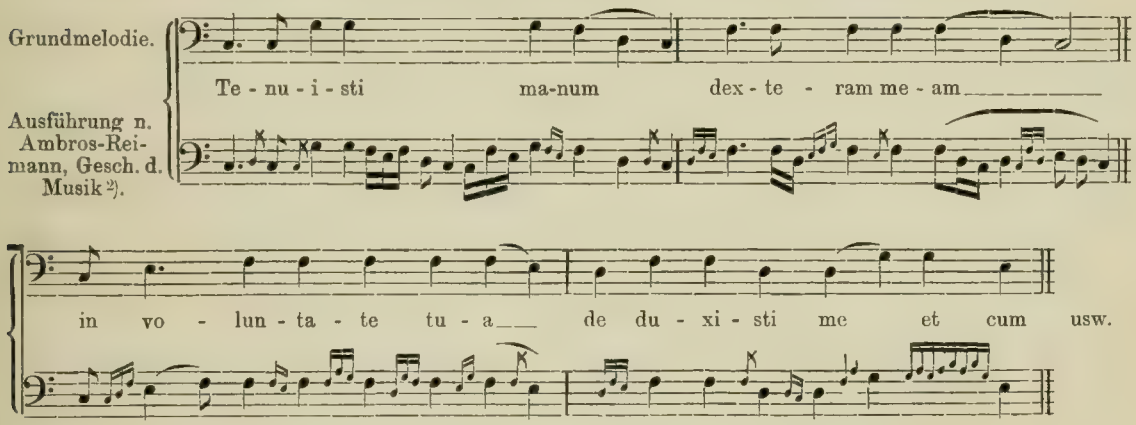
5 Man prüfe z. B. den »Motetus« des »trouvère Adam de la Hâle« (zirka 1240—1287), der sich aus dessen »oeuvres complètes« öfters abgedruckt findet.

Gregorianischer Gesang. Das sogenannte Graduale Gregors des Großen (nach Kodex St. Gallen Nr. 359, IX. Jahrhundert).

Nach Schafhäutl[1]).

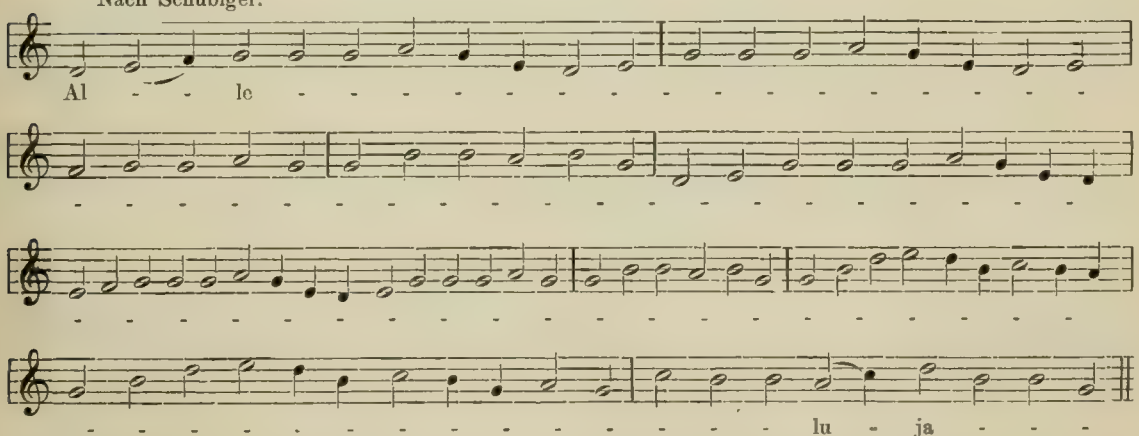


Aus einem Graduale (Antiphonar v. St. Gallen, Kod. 339, X. Jahrhundert.)



Aus einem Ostergesang von Notker Balbulus (830—912).

Nach Schubiger.

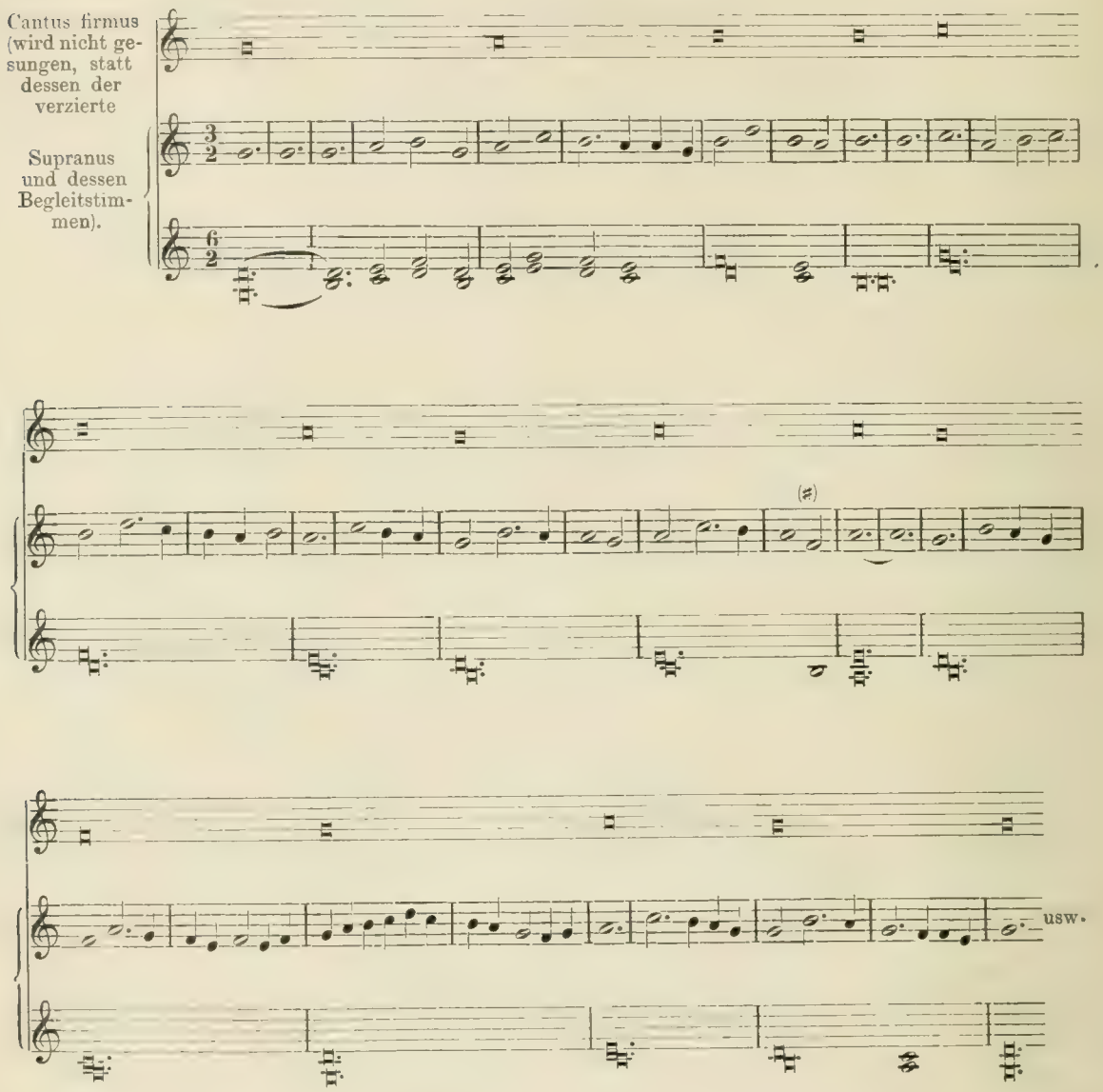


1) Schafhäutl hat nachgewiesen, wie das Graduale beim Ritus der katholischen Kirche im Verlauf vieler Jahrhunderte allmählich von 150 Noten bis auf 59 vereinfacht wurde.

2) Bezüglich der Originalnotation verweisen wir auf die Faksimiles des Kodex 359 in Lambillottes »Antiphonaire de Saint-Grégoire« und des Kodex 339 in »Paléographie musicale«.

Englischer Faux bourdon (nach dem Traktat des Guilelmus Monachus [zirka 1450].

Nach Guido Adler.



Als im 12. Jahrhundert in Frankreich der »Déchant« (Discantus) aufkam, nämlich die Kunst, über einem gegebenen Cantus firmus (dem sogenannten Tenor) eine kontrapunktische Gegenstimme zu bilden, gab dies Veranlassung zu einer seltsamen Musikpraxis. Bald betrachteten es die Sänger als Ehrensache, zu dem im Buche angegebenen und vom Intonator vorgetragenen Thema eine frei figurierte, möglichst reich verzierte Oberstimme zu improvisieren (Déchant sur le livre, Contrapunto alla mente). Derartige Stegreifproduktionen wurden mitunter sogar von zwei Déchanteurs zweistimmig ausgeführt[1]) und arteten schließlich in solchen Unfug aus, daß Papst Johann XXII. 1322 das Déchantieren in den Kirchen aufs

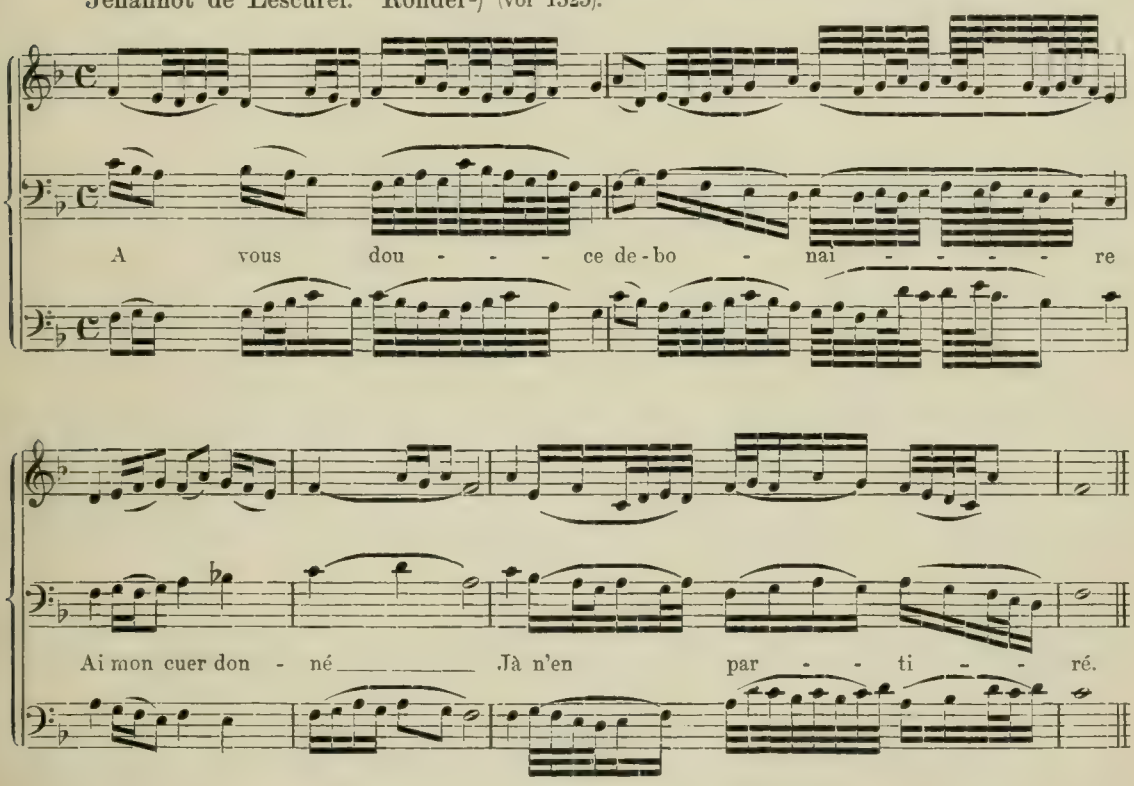
1 So lange die Déchanteurs sich dabei mit dem Cantus firmus in Konsonanzen bewegten, waren sie jeder gegenseitigen Rücksichtnahme entbunden. (S. Tinctoris, Liber de arte contrapuncti.)

strengste verbot, u. a. »weil die Menge der eingestreuten kleinen Noten den Kirchengesang unkenntlich mache«[1]).

Aber selbst Johann XXII. beabsichtigte nicht sowohl den Déchant gänzlich abzuschaffen, als ihn von seinen Auswüchsen zu befreien. Daher gestattete er ihn noch unter großen Einschränkungen an einigen hohen Feiertagen. Bald muß sich aber die beliebte Gesangsmanier abermals weiter ausgebreitet haben, als zulässig schien. 1571 erfolgte wenigstens von seiten der Synode von Gent eine strenge Ermahnung an solche Kirchen, deren beschränkte Mittel zur Gewinnung geübter Déchanteurs nicht ausreichten: sich mit dem gregorianischen Gesang zu begnügen, anstatt durch mangelhafte Ausführung des »Discantus« den Gottesdienst zu verunzieren (»potius dedecorare officium divinum, quam ornare«).

Zwei Notenbeispiele aus dem XIV. Jahrhundert (mit verkleinerten Notenwerten).

Jehannot de Lescurel. Rondel[2]) (vor 1325).



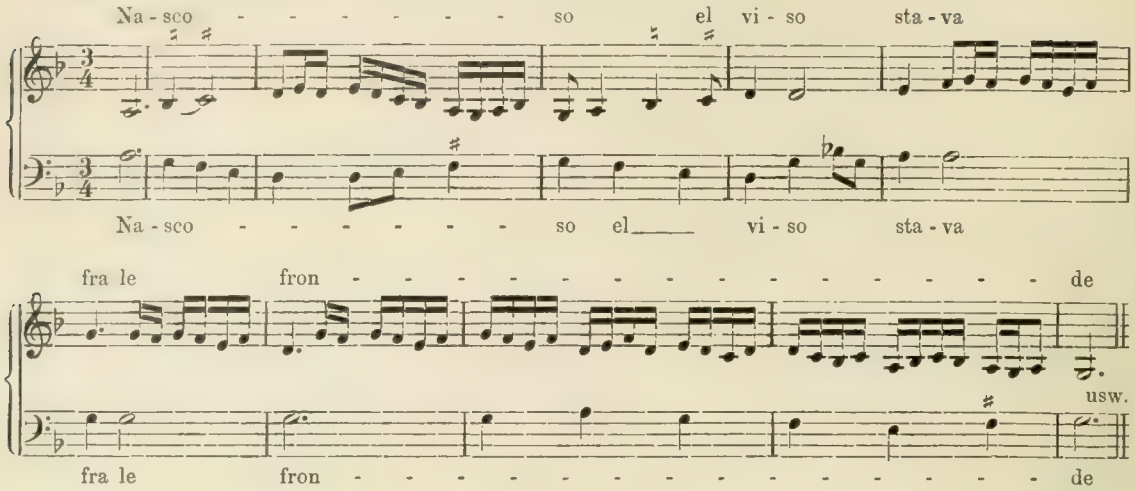
1) Von jener Stegreifkunst ist uns natürlich so gut wie nichts erhalten; denn selbst das Beispiel, welches Zacconi als seine erste Lektion im Contrapunto alla mente hinstellt, kann keine Vorstellung geben von den Leistungen fertiger Künstler. (Vgl. S. 18.)

Wie Cotton, Joh. de Muris und andere einsichtige Männer, eiferte auch Salisbury (Sarisberiensis) bereits im 12. Jahrhundert gegen die Mißbräuche beim Déchantieren: »Es schändet die Gottesverehrung, daß im Angesicht des Herrn, im Heiligtum selber, sie dahin trachten, durch den Prunk wollüstiger Stimmen, prahlhaftes Hervordrängen, weibische Gesangsweisen und Verbrämung einzelner Töne die staunend hinhorchende Menge zu rühren. Hörst du sie mit ihren Gesangskünsteleien, so glaubst du nicht Menschen-, sondern Sirenenstimmen zu vernehmen und wunderst dich über die Gelenkigkeit, welcher die Kehlfertigkeit einer Nachtigall nicht gleichkommt, mit so großer Leichtigkeit steigen sie hinauf und hinab, zerteilen und verbinden die Noten, wiederholen sie in schneller Folge und verschmelzen sie wieder.«

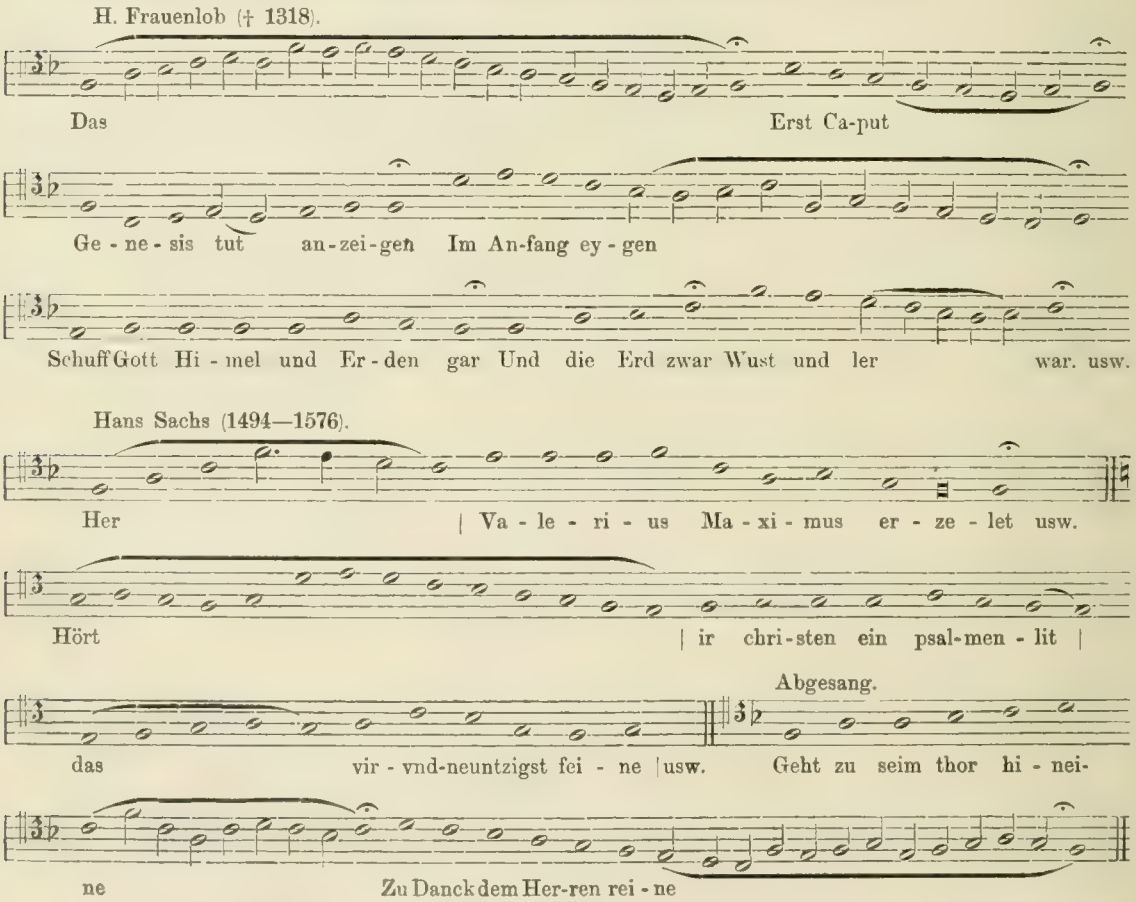
Durch Tunstede erfahren wir 1351, daß man sich selbst an dem kirchlich geheiligten gregorianischen Cantus firmus vergriff und ihn mit »schönen auf- und abwärtsgehenden Figuren« ausschmückte: »Non est contradicendum tenorem pronuntianti et pulchras ascensiones et descensiones facienti.« (Coussemaker, Script.)

2) Das Rondel des Lescurel geben wir nach der Übertragung von Riemann. Eine schulgerechtere Auflösung findet man in Joh. Wolfs »Geschichte der Mensuralnotation« und in P. Aubrys »Mélanges de musicologie critique«; in letzterem Werk auch das Faksimile des Originals.

Johannes de Florentia. Madrigal (etwa um 1360). Nach Joh. Wolf.



Meistergesang nach Puschmans Singebuch 1571 (Neuausgabe von G. Münzer.



Dasjenige Volk, welches in den ausgeklügeltsten kontrapunktischen Spitzfindigkeiten bis jetzt unerreicht geblieben ist, war lange Zeit hindurch auch tonangebend in den leichter wiegenden Künsten des Diminuierens oder Kolorierens. Ungefähr von 1450 an beherrschten die Niederländer während mehr als eines Jahrhunderts das gesamte Musikleben: sie dominierten an den Höfen vom spanischen bis zum polnischen und bildeten sogar zeitweise mit den Franzosen in der Kapelle des Papstes die Majorität.

Bald sollten die Niederländer die Kunst des Kolorierens auch nach Deutschland tragen. 1498 gründete Kaiser Maximilian I. in Wien einen Chor zu dem ausgesprochenen Zweck, »um auf Brabantisch zu discantirn«, und eine zeitlang stand selbst der damals berühmteste Niederländer: Josquin de Près in seinen Diensten. 1554 ward die Dresdener Kapelle, »um einen neuen Capellnmeyster nebens etlichen gesellen (Sängern) und knaben aus Niderlanden sehr gemeret« und wenn der Kurfürst auch bald herausfand: »daß die Niderlennder bisweilen mit Irenn Coloraturen so gar wol nicht concordiren«, so erwartete er doch von ihnen, daß sie sich »gewenen, den Text zu singen« und daß sie die deutschen Sänger, »die alten Cantores«, veranlassen, »ein fein lieblich Art mit Coloriren an sich zu nehmen und ihre Stimmen zu messigen«. — 1556 endlich erfolgte das Engagement des weitaus bedeutendsten aller niederländischen Komponisten, des Orlandus Lassus (Orlando di Lasso), nach München und 1562 dessen Ernennung zum Leiter der dortigen Kapelle, der stärksten und alsbald auch vorzüglichsten jener Zeit.

Die Lust am Ausschmücken äußerte sich auf instrumentalem Gebiet ebenso mächtig, wie auf vokalem. Während aber England schon vor 1330 ein Tabulaturbuch aufweisen konnte, dauert es noch über ein Jahrhundert, bis uns ein solches auf deutschem Boden begegnet.

Konrad Paumanns »Fundamentum organisandi« (1452)[1] bildet mit dem annähernd gleichzeitigen »Buxheimer Orgelbuch«[2] ein beredtes Zeugnis für die vorwiegend instrumentale und didaktische Begabung des deutschen Volks. Beide Werke enthalten außer Übungsstücken auch kolorierte Bearbeitungen beliebter Volkslieder u. dergl. Schon bei der flüchtigsten Durchsicht muß dabei in die Augen fallen: — neben einer verblüffenden Gleichgültigkeit gegen das damals bereits bekannte Quinten- und Oktavenverbot — die ausgesprochene Vorliebe für den Doppelschlag. Bildet doch dieses Ornament, abgesehen von seinem sonstigen Vorkommen, fast stereotyp die Anfangsformel aller Musikstücke.

Nächst dem Doppelschlag figuriert in den Tabulaturen des »Buxheimer Orgelbuchs«, bei Kleber, Kotter, Hans Buchner nicht selten der Mordent. Sein Zeichen variiert zwischen , , , und seine Ausführung bestimmt Buchner dahin: »Wisse also, daß die Noten, die gekrümmte Linien haben, Mordente genannt werden, wobei zu beachten, daß immer zwei Töne zugleich anzuschlagen sind, nämlich der mit der gekrümmten Linie versehene mit dem Mittelfinger, der nächst untere mit dem Zeigefinger, der jedoch beim wiederholten Anschlagen schnell abzuheben ist[3].« Die Verwandtschaft dieses Mordents mit dem Triller des Hieronymus de Moravia ist unverkennbar. Wurde der Doppelschlag bis dahin noch mit einiger Überlegung angewandt, so überschwemmte er bei der nachfolgenden Gruppe der sogenannten »Koloristen« sämtliche Musikstücke. Indem diese Verzierung sich zirkelartig um den Hauptton windet, bildete sie für die geistlosen Tonsetzer das bequeme Universalmittel um ihren schablonenhaft »gekolorierten Stücklein« einen Schein von Leben und Bewegung zu verleihen[4]. Von dem Ehrenplatz, welchen Paumann und Genossen dem Doppelschlag zugedacht hatten — als typische Anfangsformel zu dienen — ward dieses Ornament freilich bald wieder verdrängt, aber nur, um mit der nicht weniger verantwortlichen Funktion betraut zu werden, die Endklausel der meisten Kompositionen zu bilden. In dieser Position hat sich der Doppelschlag beim »groppo« oder Triller mit Nachschlag gelegentlich sogar bis auf die jüngste Zeit behauptet[5].

---

1) Wir zitieren stets nach der Ausgabe seines Entdeckers F. W. Arnold.

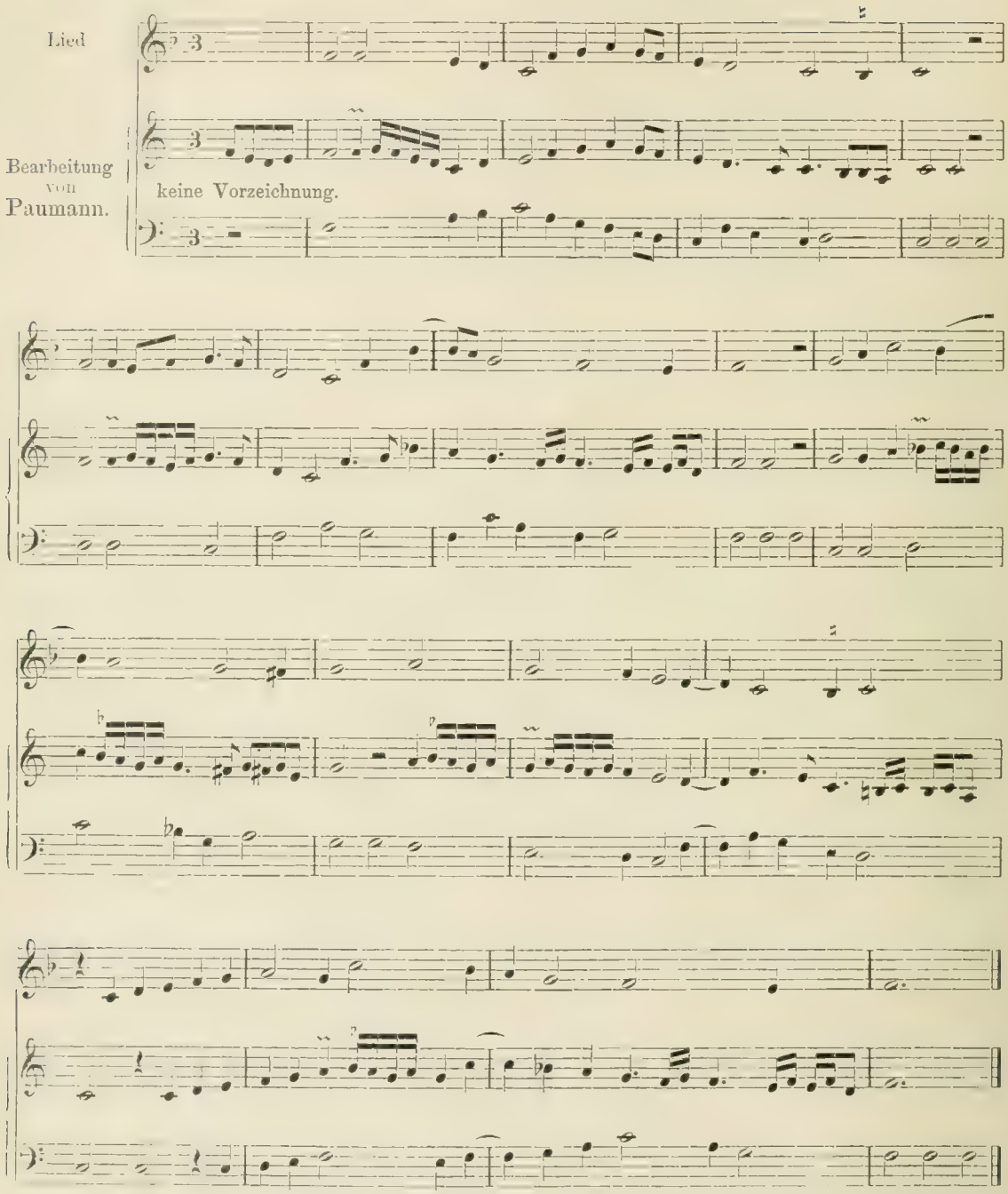
2) So benannt von R. Eitner.

3) »Memineris igitur eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes, ubi observandum semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus.«

4) Für die damalige Spielweise, — fast ausschließlich mit den drei Mittelfingern, — bildete der Doppelschlag allerdings die denkbar eleganteste Verzierung. Über den Fingersatz bei Tasteninstrumenten s. Krebs' Abhandlung über Diruta und Seifert-Fleischers Geschichte der Klaviermusik.

5) Erst ein halbes Jahrhundert nach Paumann begann es sich wieder auf instruktivem Gebiet zu regen. Außer der »Musica« des Virdung (1511) und des M. Agricola (1528) erschienen Tabulaturbücher von Schlick

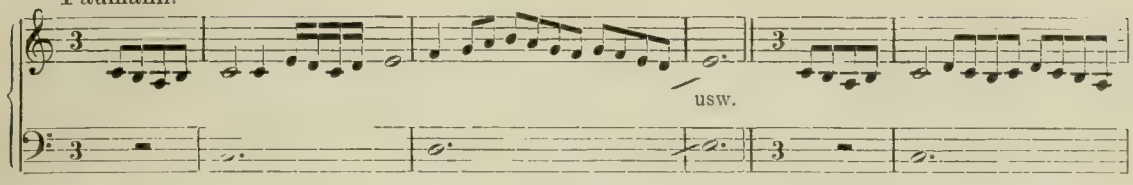
Lied: Domit ein gut Jare (aus dem Lochamer Liederbuch).



(Die Verzierungszeichen nach dem Buxheimer Orgelbuch, aber modernisiert.)

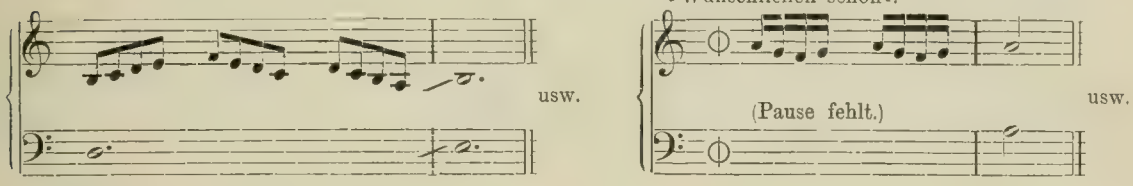
1512, Kleber 1524, Kotter, Hans Buchner (vor 1550. Schlicks Tonsatz ist im ganzen mäßig verziert, sein Buch außerdem merkwürdig als eines der frühesten Dokumente der Buchdruckerkunst: es führt den Titel Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten etc. Getruckt zu Mentz (Mainz durch Peter Schöffern. Uff Sant Mattheis abent 21. Sept.) M D XII.« Zu einer Zeit, da man noch nicht vorzuschreiben pflegte, ob eine Stimme zu singen oder zu spielen sei, klingt die Anmerkung im Lautenteil ungewöhnlich präzis: »Ein stim zu singen, die andern zwicken«. — Die Tabulaturbücher von Amerbach (1571), Paix 1587, Schmid dem Älteren 1577 und dem Jüngeren 1607), [Woltz (1617)], vertreten die Gruppe der »Koloristen«, die Titel lauten mehr oder weniger wie der folgende: »Orgel und Instrument-Tabulatur .... fröhliche deutsche Stücklein und Muteten, mit Coloraturen abgesetzt, desgleichen schöne deutsche Tentze, Gulliarden und Welsche Passmetzen zu befinden.«

Paumann.

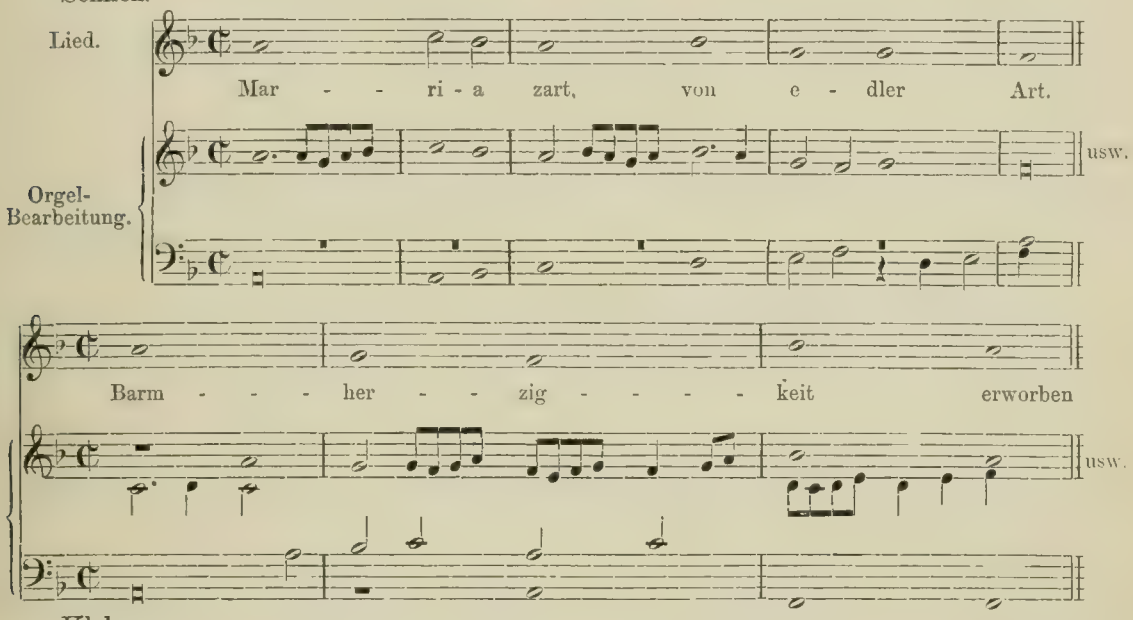


Aus dem Buxheimer Orgelbuch:

»Wunschlichen schön«.

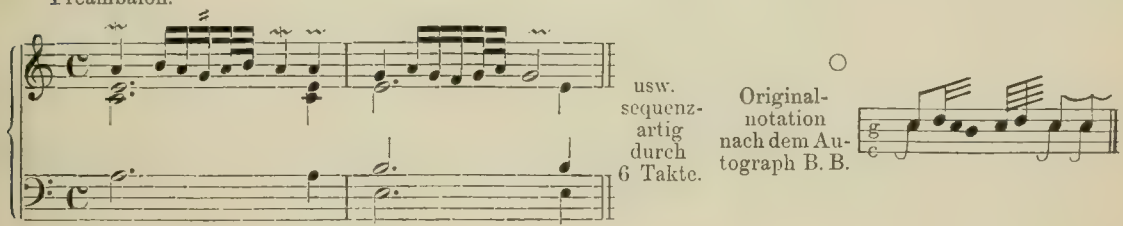


Schlick.



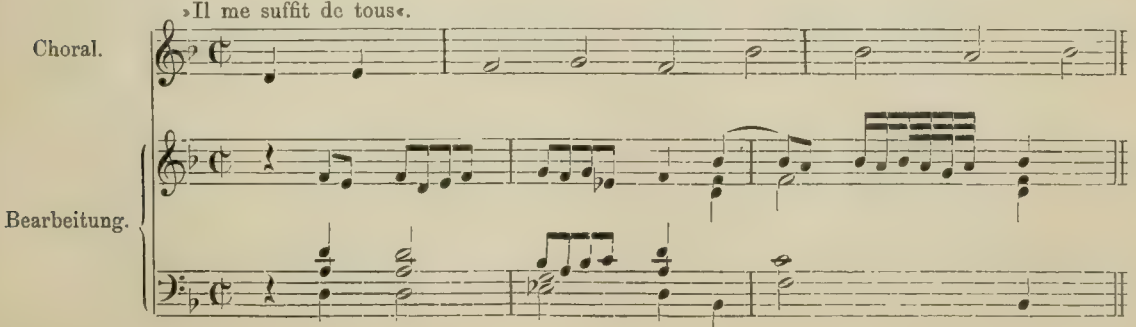
Kleber.

Preambalon.



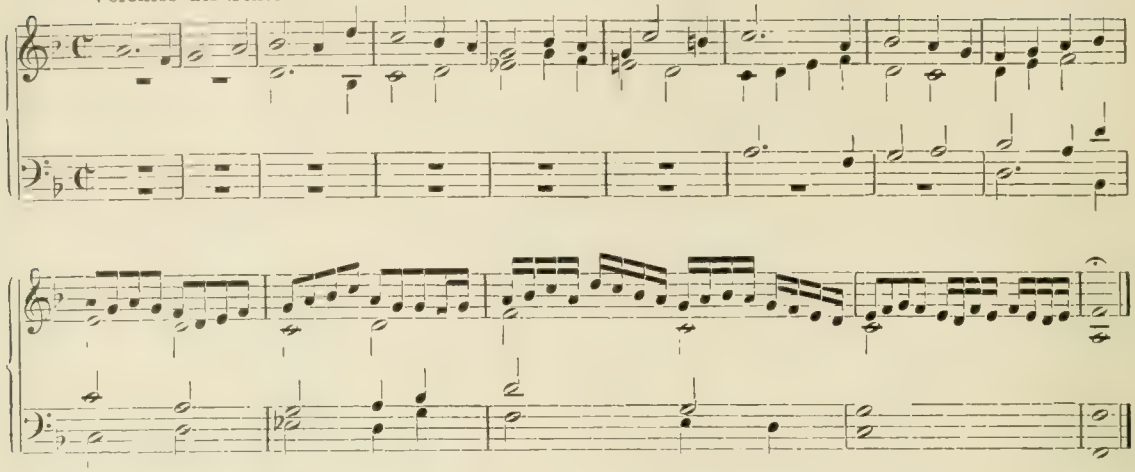
Aus Attaignants Sammlung.

»Il me suffit de tous«.



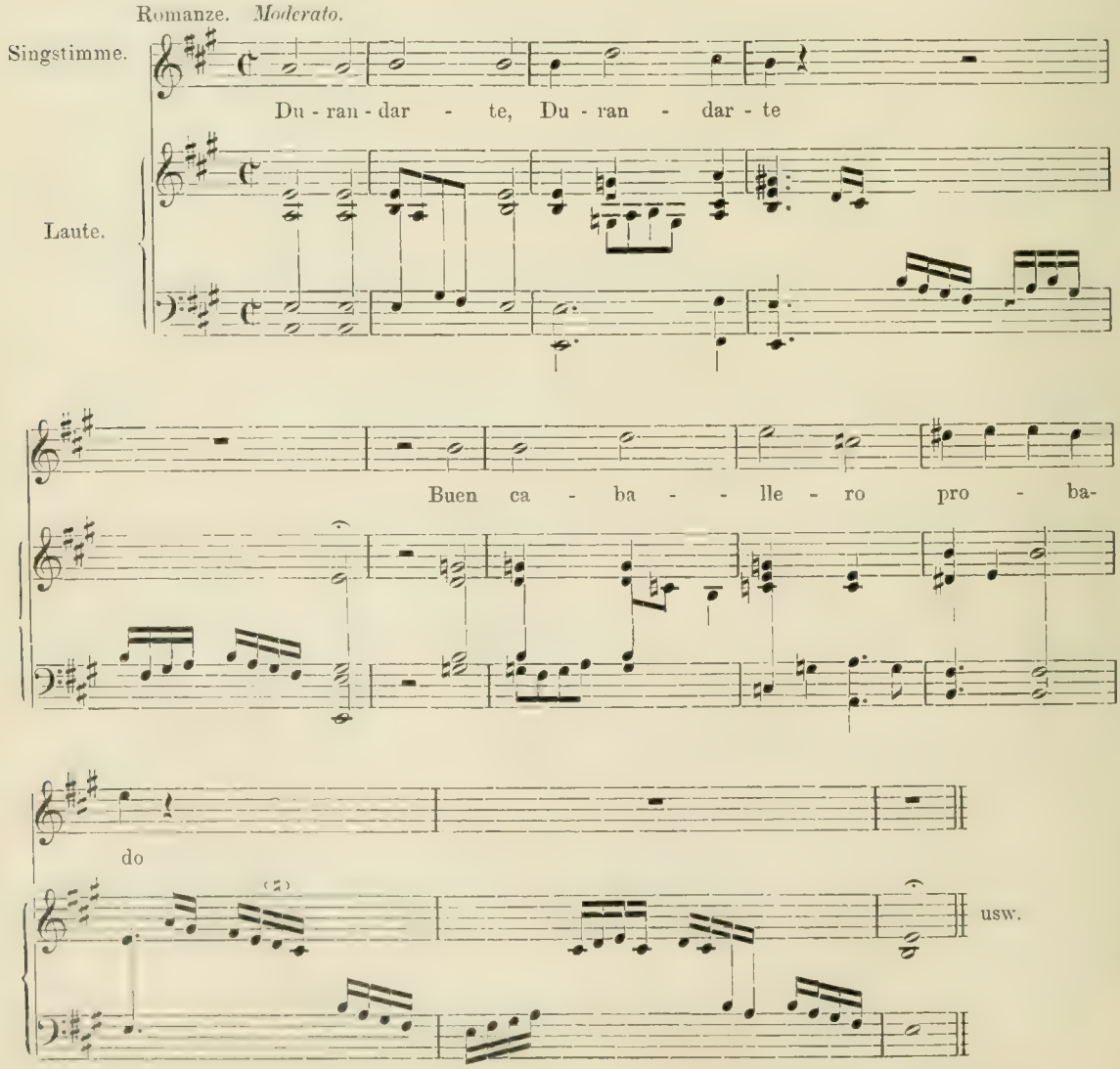
A. de Cabezon (1500—1566). (Ausgabe Pedrell.)

Versillos del Sexto Tono.



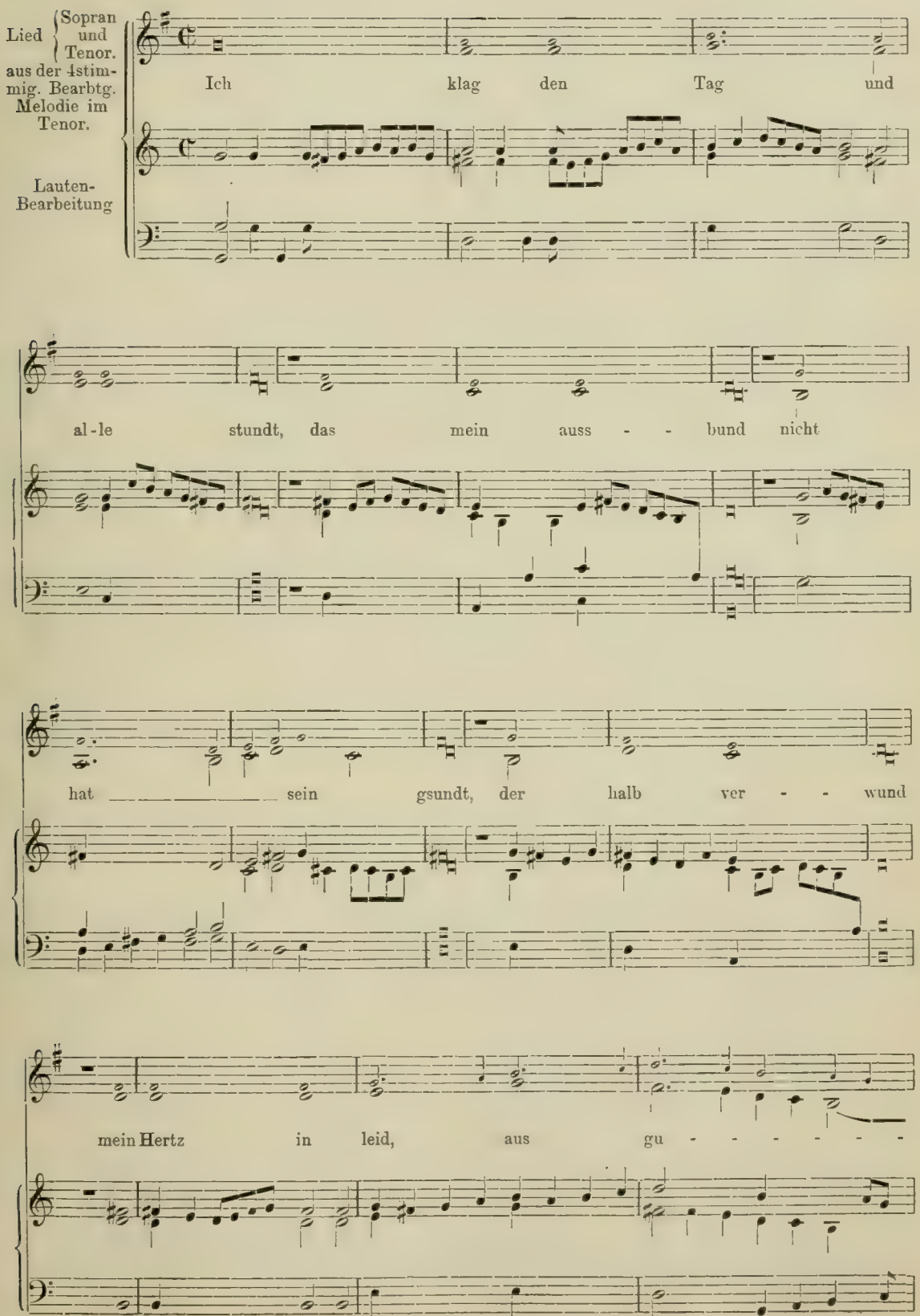
Luis Milan (1536). (Ausgabe G. Morphy.)

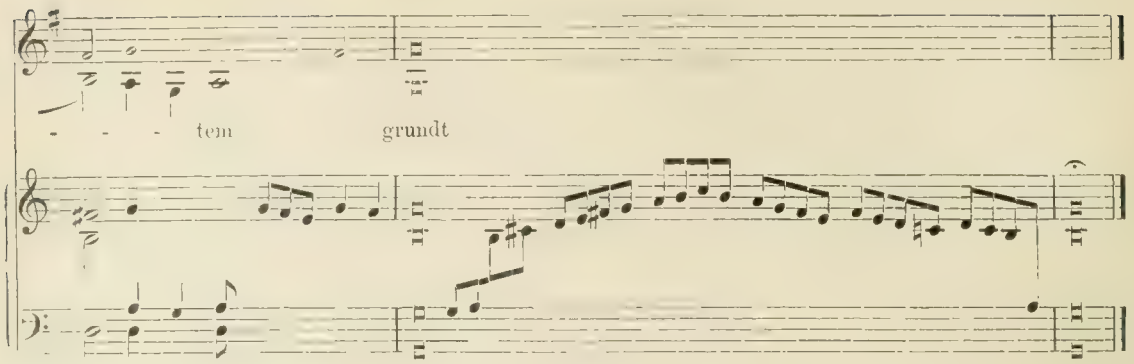
Romanze. *Moderato.*



Hans Neusidler.

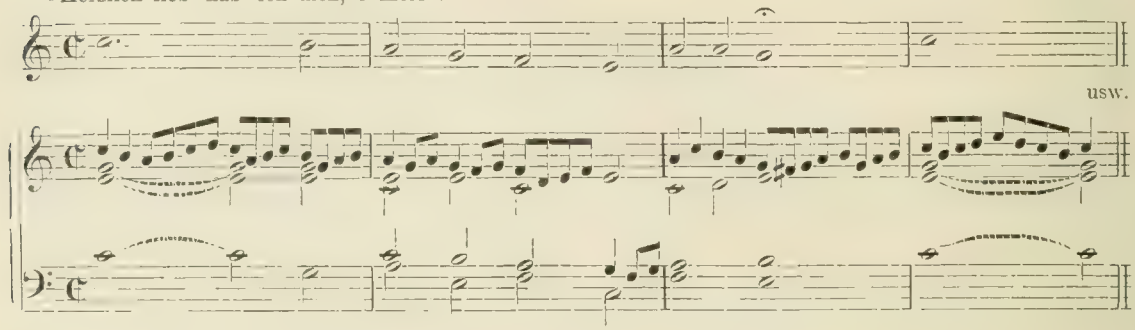
(Nach E. Radecke.)





B. Schmid sen.

»Herzlich lieb' hab' ich dich, o Herr«.



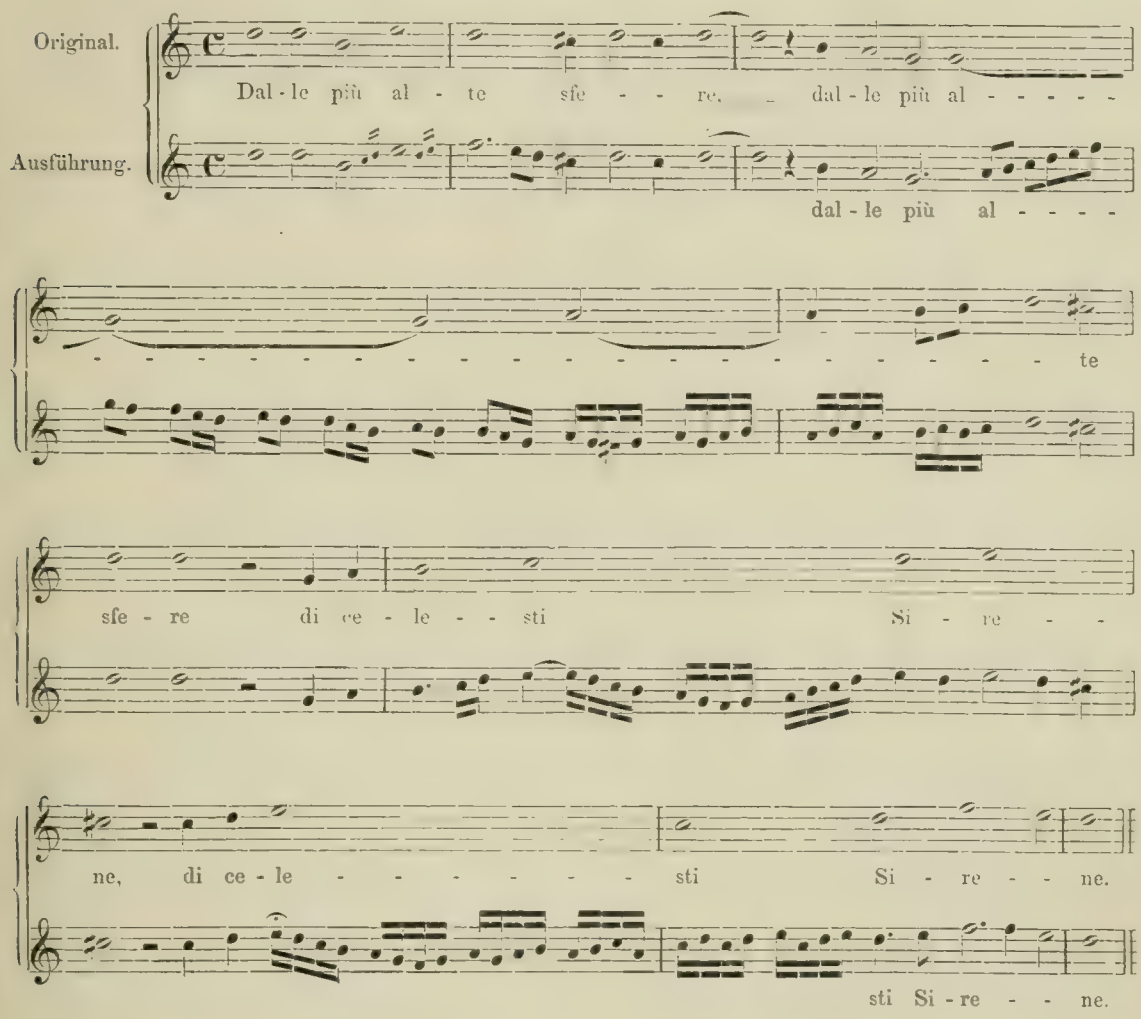
2. Kapitel.

Die Blütezeit der Diminution.

a) Allgemeines.

Hatte der Déchant es sich zur Aufgabe gestellt, die Gegenstimme zu einem Cantus firmus auszuschmücken, so wandte sich die Diminution dem Thema selbst zu und suchte dieses durch melismatische Umspielungen zu verschönern. Unter »Diminution« (auch »Gorgia«, »Glosa«, Koloratur«, »Division« genannt versteht man also in der Ornamentik die Zerlegung eines größeren Notenwerts in verschiedene kleinere, ein Verfahren, das jetzt noch bei der Variationsform gebräuchlich ist, dem aber dazumal sämtliche Kompositionen, weltliche wie geistliche, unterworfen waren. Dabei ist indessen zu berücksichtigen, daß die diminuierte Form als die höhere, vollendetere auftrat und daß nur diese künstliche Umschreibung, nie aber das einfache Thema zum Vortrag gelangte. Da ferner zu jener Zeit alle Vokalkompositionen, wenn auch nicht immer für Chor, so doch stets für Mehrstimmigkeit berechnet waren, so suchte man Solovorträge dadurch zu ermöglichen, daß der betreffende Künstler die ihm zusagende Partie (eventuell die Mittelstimme eines Madrigals) reichverziert vortrug, während die übrigen Stimmen einfach, oder doch weniger verschnörkelt ausgeführt wurden. Nicht allein ist uns noch ein Madrigal von Archilei erhalten, sondern auch die verzierte Form, in welcher seine Gattin, die berühmte Sängerin Vittoria Archilei, die Sopranpartie daraus als Arie vorzutragen pflegte.

Aus einem Madrigal von Antonio Archilei. Oberstimme in der Originalform und mit den Verzierungen von Vittoria Archilei.



Jedenfalls setzt die ganze Diminutionspraxis Anschauungen über das geistige Eigentumsrecht voraus, welche den heutigen diametral entgegen laufen. Früher erblickte der Sänger in der Komposition, so wie der Autor sie aufgeschrieben hatte, eben nur das Rohprodukt, welches einzig seine Verbrämungen zur Konzertfähigkeit erheben konnte, wie dies Coclicus (s. d.) klar genug ausgesprochen hat. Auch Zacconi sah in dem Tonsetzer nur den Notenschreiber, welcher ein Stück regelrecht aufzusetzen vermöge, verrät uns aber nebenbei, daß die Komponisten den Koloratursängern möglichst aus dem Wege gingen, um ihre Werke nicht so verschnörkelt anhören zu müssen. Unbedenklich dürfen wir annehmen, daß die beiden hervorragendsten Repräsentanten jener Periode: Palestrina und Lasso, den mannigfachen Auswüchsen der Diminutionspraxis keineswegs sympathisch gegenüber standen, wie denn auch ihre zahlreichen Werke, allein von Lasso über 2000, nichts enthalten, was einer Diminution oder einer Diminutionsformel im entferntesten ähnelt[1]).

1 Obschon Josquin de Près selbst noch in der Diminution unterrichtete, zeigte er sich doch sehr empfindlich gegenüber Verschnörkelungen seiner eigenen Kompositionen, wie aus der schroffen Zurechtweisung hervorgeht, die er einem verzierungssüchtigen Sänger zuteil werden ließ. In dieser Hinsicht scheinen demnach die Tonsetzer aller Zeiten eines Sinnes gewesen zu sein, von Josquin bis zu Beethoven und dem etwas höflicheren Chopin.

Aus den unten angeführten Traktaten[1]) lassen sich folgende Diminutionsmaximen abstrahieren:

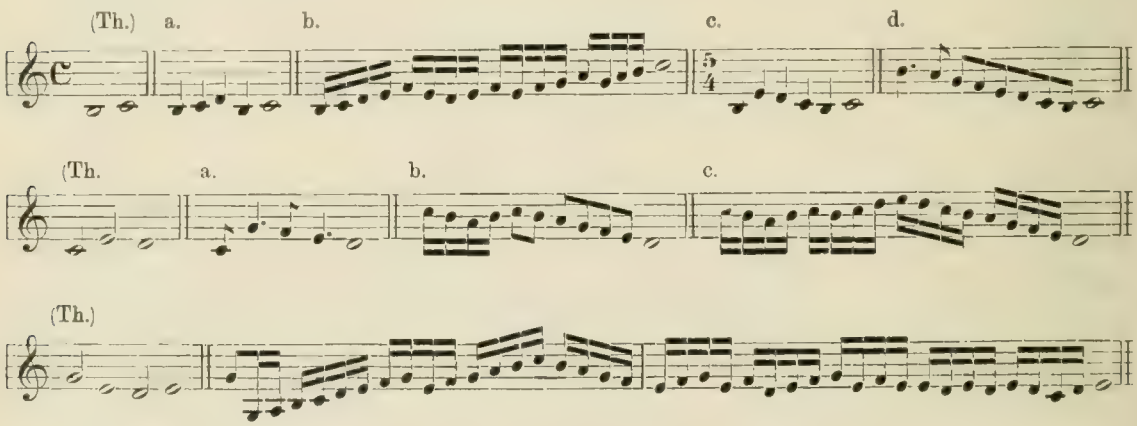
Die Abkürzungen beziehen sich auf die Autorennamen.)

1) Der Sänger soll des Kontrapunktes mächtig sein. Ort. Dir. Bov.
2 Man vermeide Ausssschmückungen zu Anfang einer Komposition. Zacc. Bov.
3 Man beginne mit denselben etwa in der Mitte und steigere die Verzierungen nach dem Schlusse zu, hüte sich aber vor Übertreibung. Zacc. Bov.
4) Man verziert alle größeren Notenwerte, wie 𝅗𝅥, 𝅝. Zacc. Dir.
5) Man koloriere auf langen Silben. Cacc. Dur.
6) Man verziere überhaupt maßvoll am rechten Ort, nicht ununterbrochen. Zacc. Prät. Cer.
7) Jede Stimme darf man kolorieren Ort. Fk. Casa. Calv.
Einige nehmen den Baß aus. Banch. Cer. Frid.
8) Wenn mehrere Sänger kolorieren, so ist Vorsicht geboten und es empfiehlt sich ein wechselweises Hervortreten. Zacc. Conf. Prät.
9) Man darf selbst im Chor kolorieren, obschon das nicht ohne Mißklänge abgehen kann. Fk.
10) Alle Kompositionsgattungen dürfen koloriert werden. Dir. Casa. Bass. Bov.
11 Beim Diminuieren von Fugen müssen die Verzierungen in den verschiedenen Stimmen streng beibehalten werden. Dir.
12) Man halte bei den Fiorituren streng Takt. Zacc. R. Rogn. Sev.
13) Doch ist auch eine angemessene Taktfreiheit erlaubt. Zacc. Cer. Cacc. Dur. Calv. Frid. Mers.
14) Verstöße gegen das Quinten- und Oktavenverbot sind von keinem Belang, da sie bei der Schnelligkeit der Bewegung kaum bemerkt werden können. Gan. Ort. Fk. Dir. R. Rogn.

b) Diminutionsformeln.

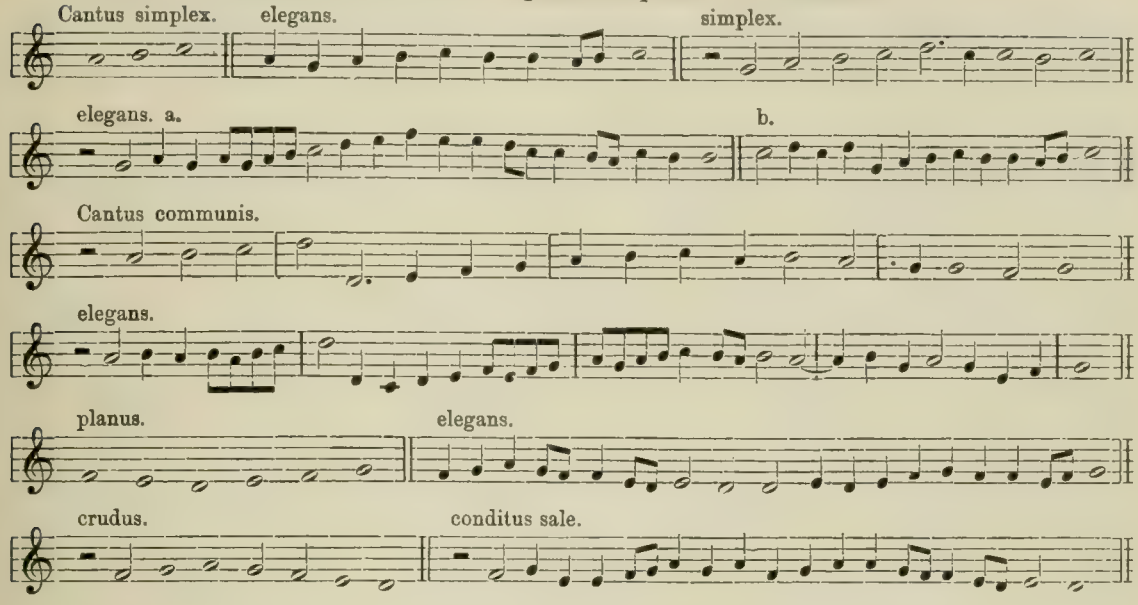
(Mit (Th.) bezeichnen wir das Modell (Thema) für die nachfolgende Ausschmückung.)

Sylvestro di Ganassi.

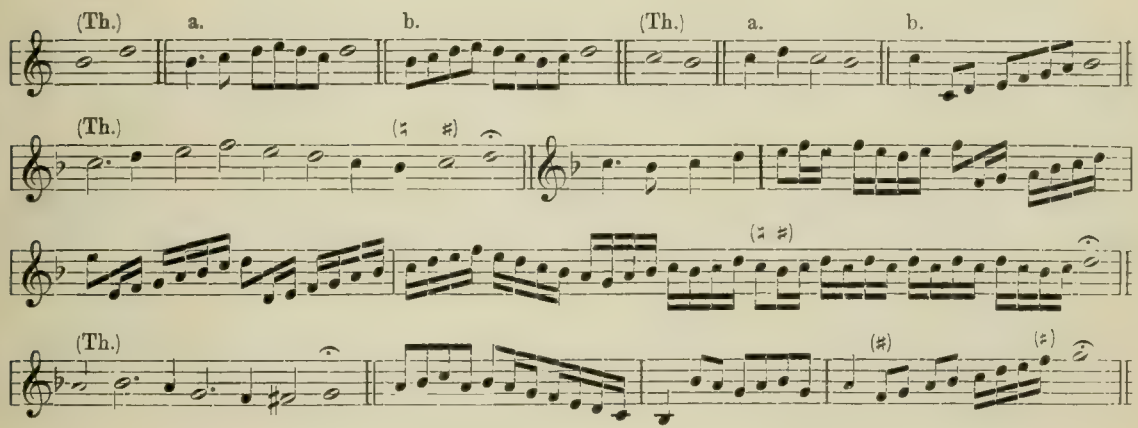


1 Auskunft über die Diminutionspraxis gewähren die Lehrwerke von Sylvestro di Ganassi dal Fontego (Venedig 1535), Cochlcus (Nürnberg 1552), Ortiz (Toledo 1553), Herm. Finck (Wittenberg 1556), Girolamo dalla Casa detto da Udene (Venedig 1584), Rich. Rognoni (Venedig 1592, Zacconi (Venedig 1592), G. Diruta Venedig 1593, Conforto (Rom 1593), Bovicelli (Mailand 1594), Th. Morley (London 1597, Bassano (Venedig 1598, Caccini (Florenz 1601), O. Durante (Rom 1608, Banchieri (Venedig 1609, Calvisius (Leipzig 1612, Cerone Neapel 1613, Friderici (Rostock 1614), M. Prätorius (Wolfenbüttel 1614), Severi (Rom 1615), Francesco Rognoni Mailand 1620, Mersenne (Paris 1636). Diesen wären noch hinzuzufügen die Sammelwerke von Attaignant Paris 1526, das »Fitzwilliam Virginal book« London zirka 1564—1625, die »Parthenia« (London 1611) und unzählige Lautenschulen (worüber mehr unter Lautenmusik. Wie Prätorius die italienische Kunst der Diminution in Deutschland einzubürgern suchte, so Morley in England und Mersenne in Frankreich.

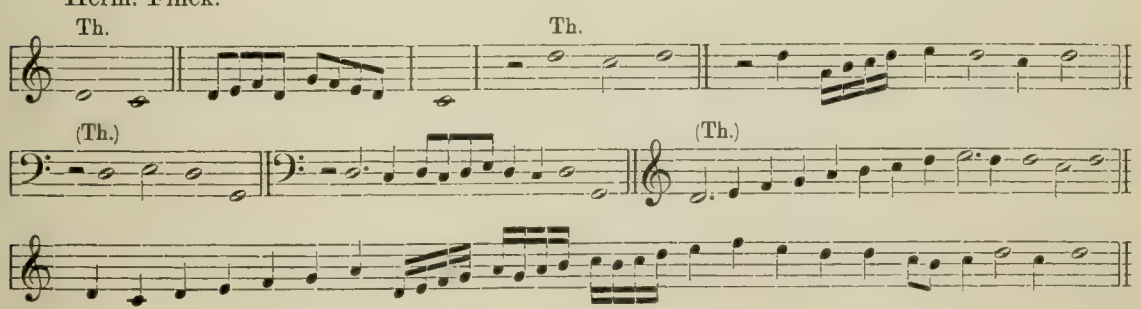
Coclicus. »Haec est prima clausula quam Josquinus docuit suos.«



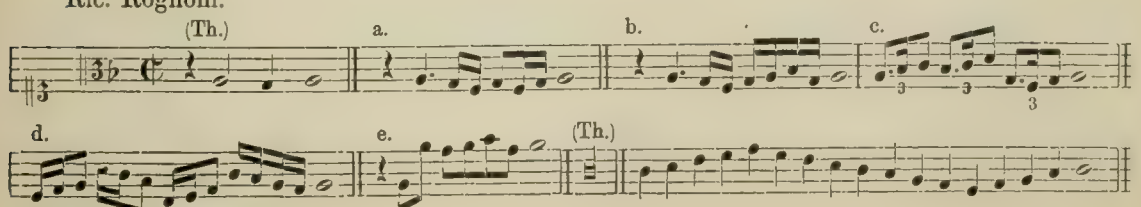
Ortiz.



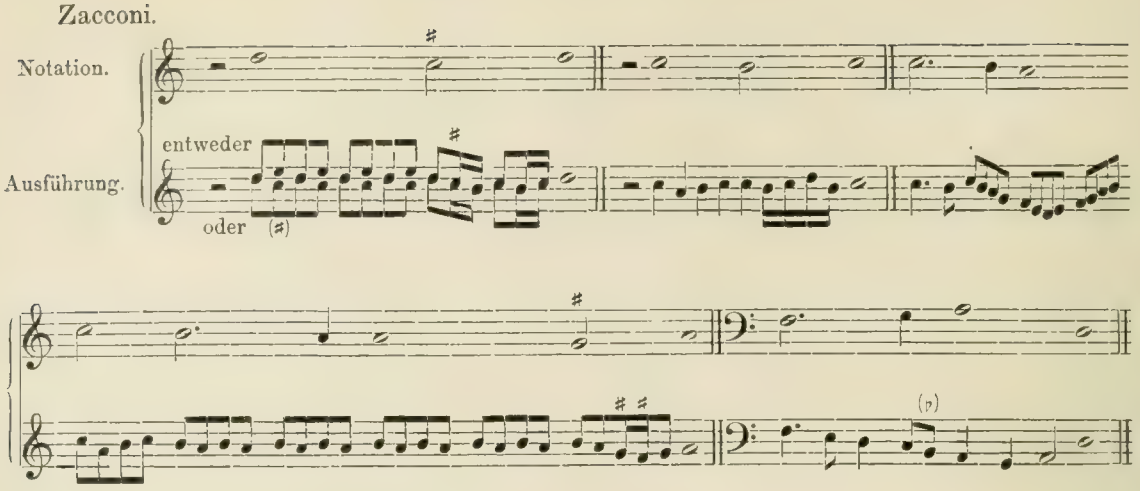
Herm. Finck.

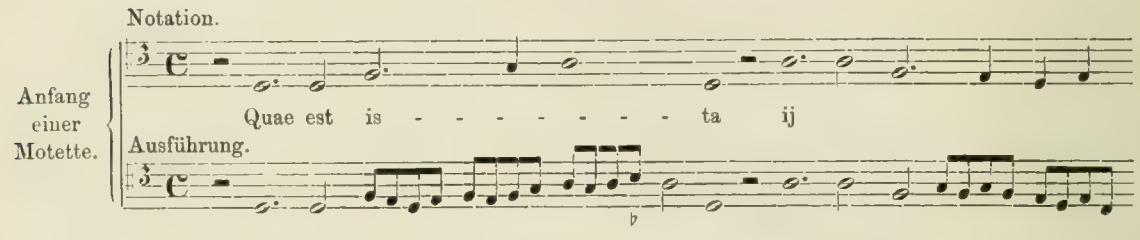


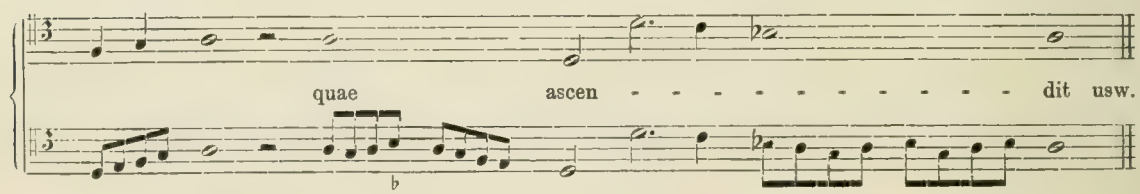
Ric. Rognoni.

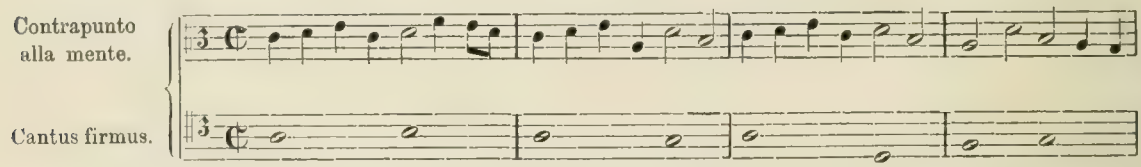


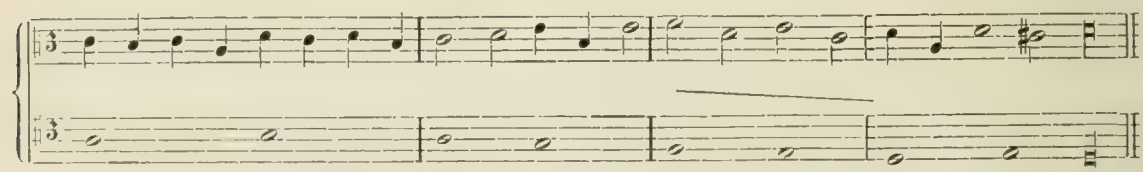
Zacconi.



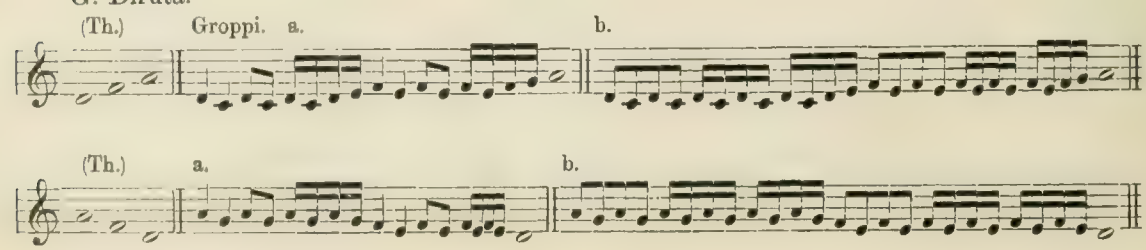




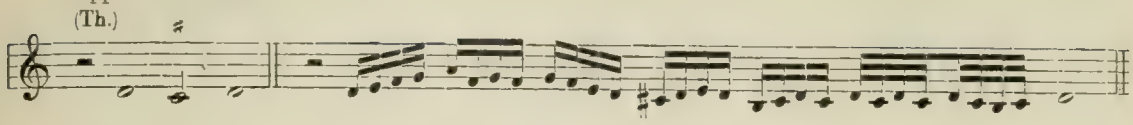


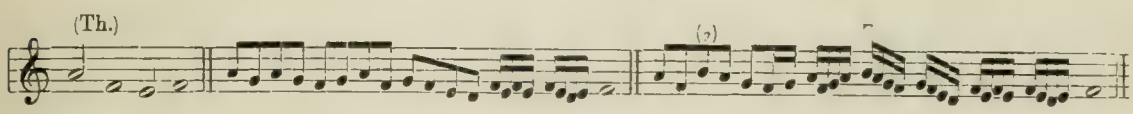


G. Diruta.



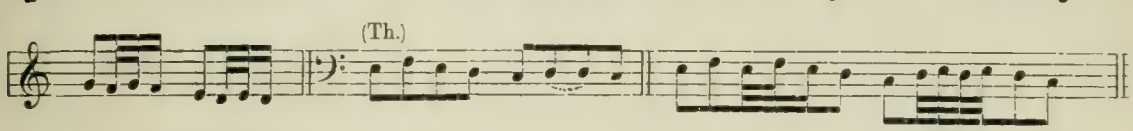
Groppi di accadentia.





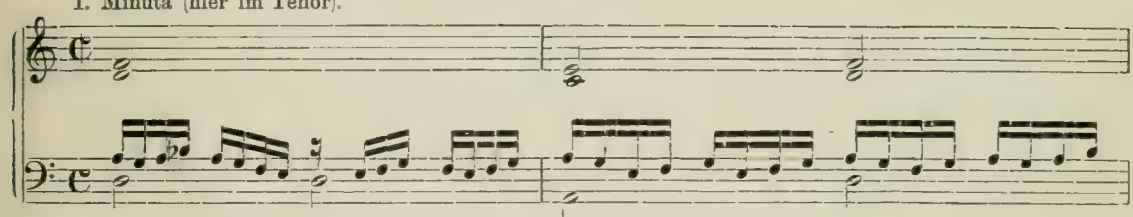
Tremoli.

Tremoletti (Pralltriller).



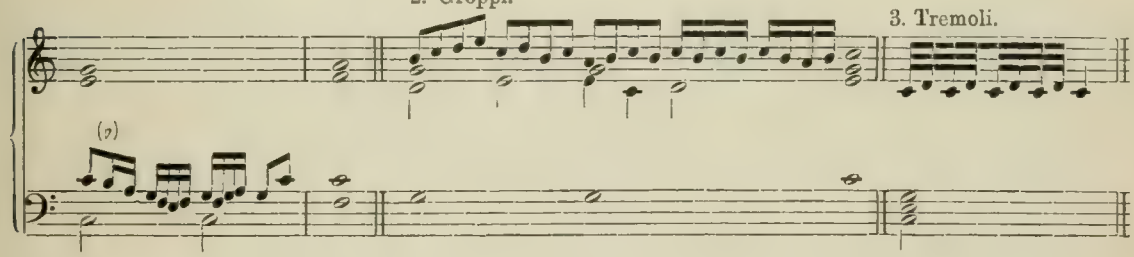
Diminutionsformeln:

1. Minuta (hier im Tenor).



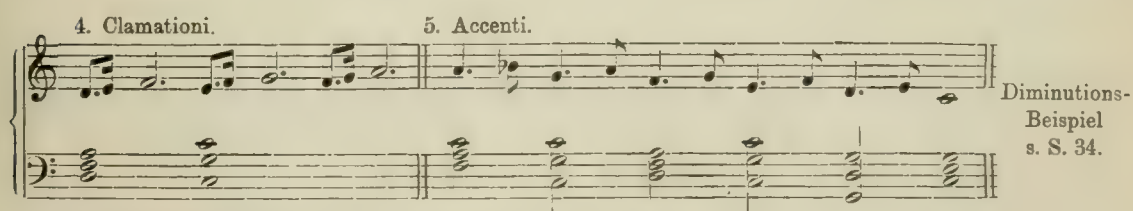
2. Groppi.

3. Tremoli.



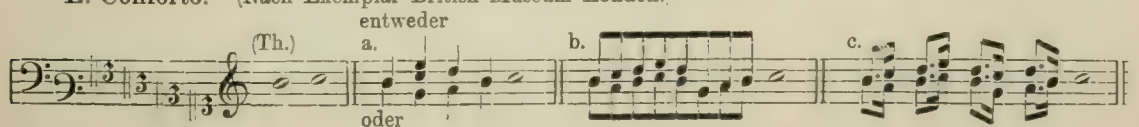
4. Clamationi.

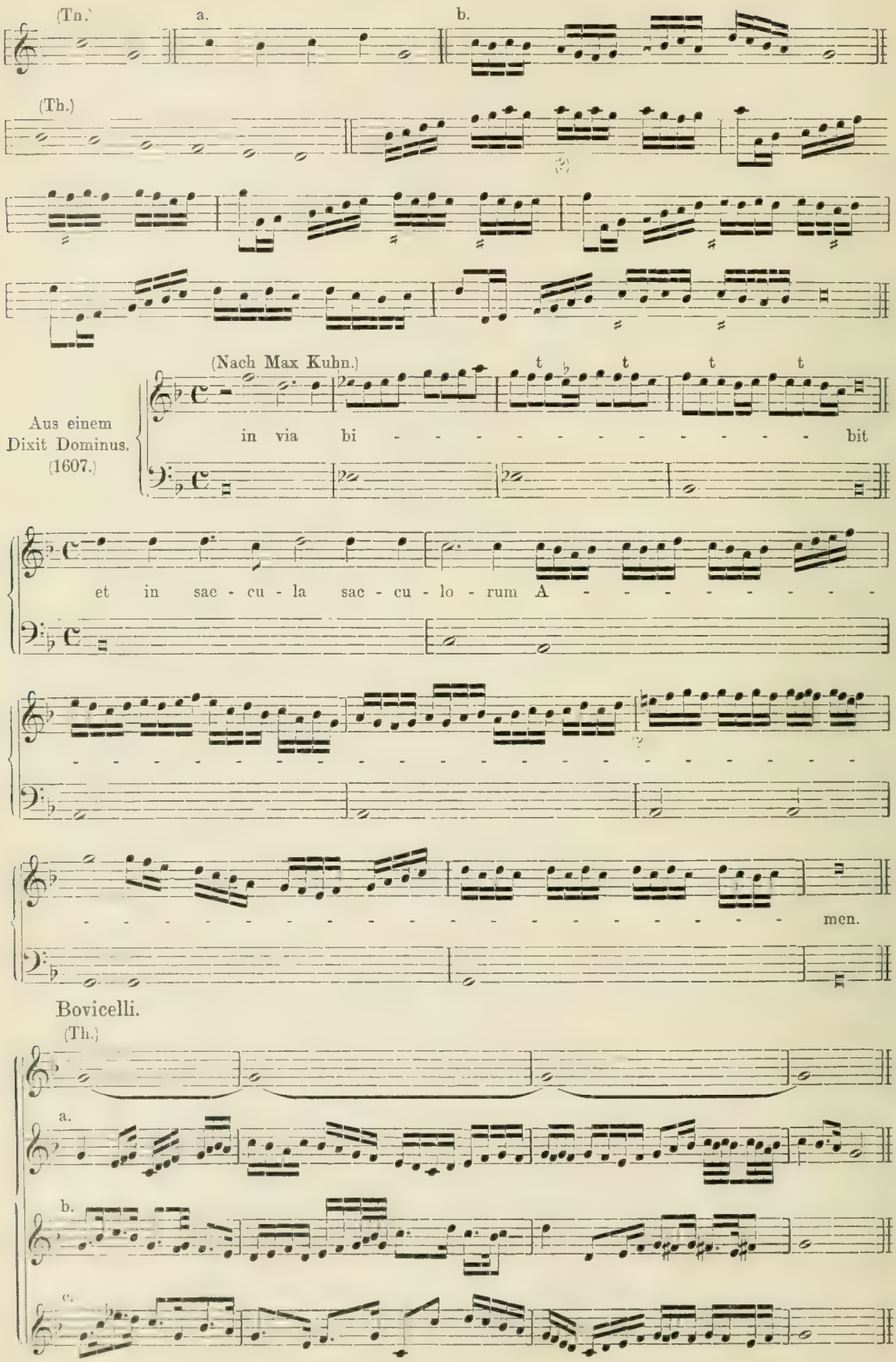
5. Accenti.



Diminutions-Beispiel s. S. 34.

L. Conforto. (Nach Exemplar British Museum London.)




(Tn.)
a.
b.
(Th.)
(Nach Max Kuhn.)
Aus einem Dixit Dominus. (1607.)
in via bi - - - - - - - - - - - - - bit
et in sac - cu - la sac - cu - lo - rum A - - - - - - - - -
men.
Bovicelli.
(Th.)
a.
b.
c.

(Th.)

(Th.)

(Th.) a. b. c.

d. e. (Th.) a.

b. c. d.

(Th.) a. b.

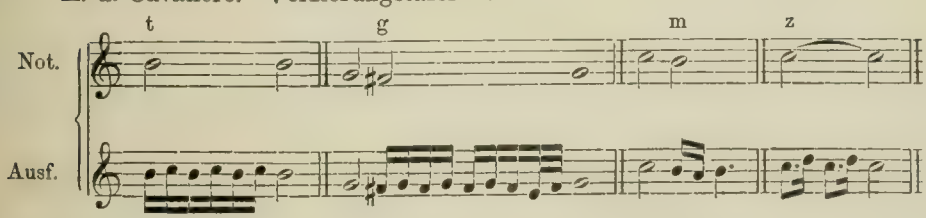
G. Bassano.

(Th.)

(Th.)

Vgl. Palestrinas Motette S. 36.

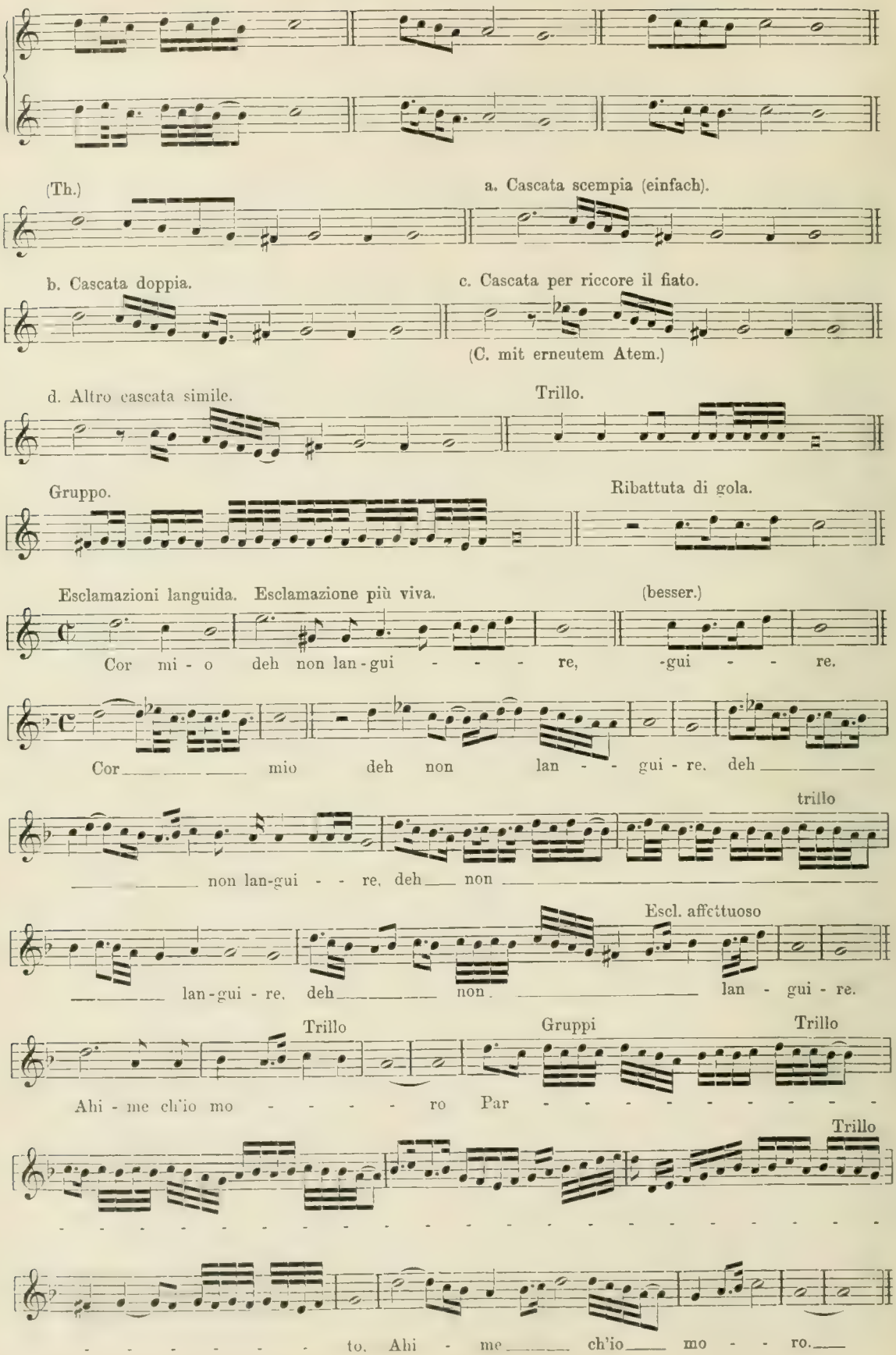
E. d. Cavaliere. Verzierungstafel 1600.



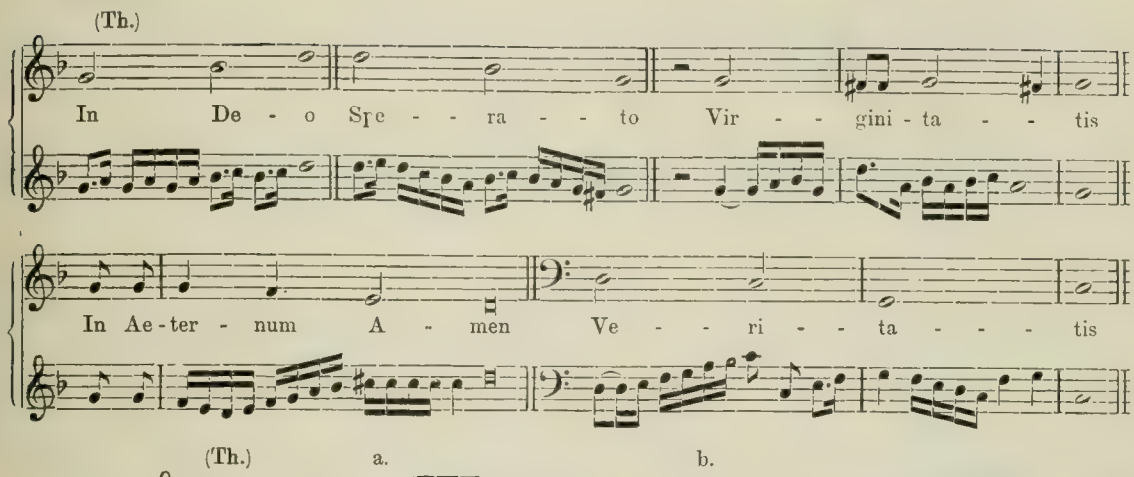
t = Trillo.
g = Groppolo.
m = Monachina.
z = Zimbalo.

G. Caccini.

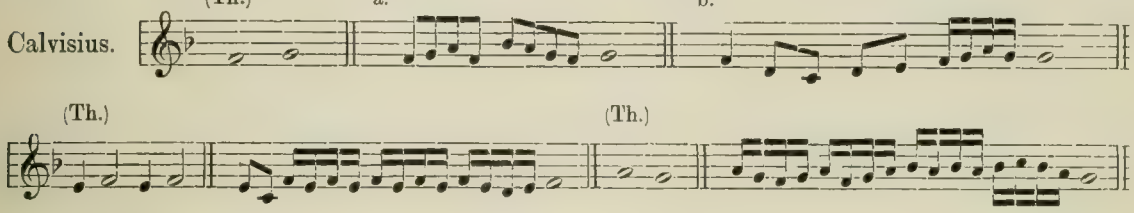
Diese Ausführung ist der oberen vorzuziehen.


(Th.)
a. Cascata scempia (einfach).
b. Cascata doppia.
c. Cascata per riccore il fiato.
(C. mit erneutem Atem.)
d. Altro cascata simile.
Trillo.
Gruppo.
Ribattuta di gola.
Esclamazioni languida.
Esclamazione più viva.
(besser.)
Cor mi - o deh non lan - gui - - - - re, -gui - - re.
Cor mio deh non lan - - gui - re. deh
trillo
non lan-gui - - re. deh non
Escl. affettuoso
lan - gui - re. deh non lan - gui - re.
Trillo
Gruppi
Trillo
Ahi - me ch'io mo - - - - - ro Par - - - - - - - - - - -
Trillo
- -
- - - - - - - to. Ahi - me ch'io mo - - ro.

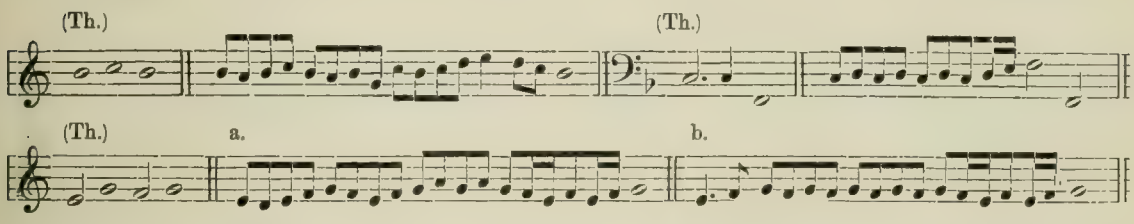
Banchieri.



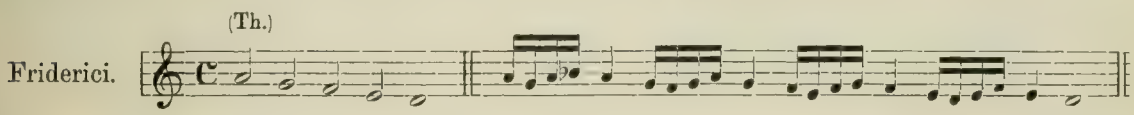
Calvisius.



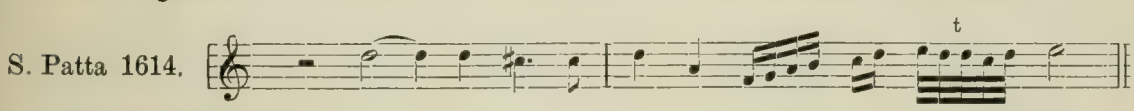
Cerone.



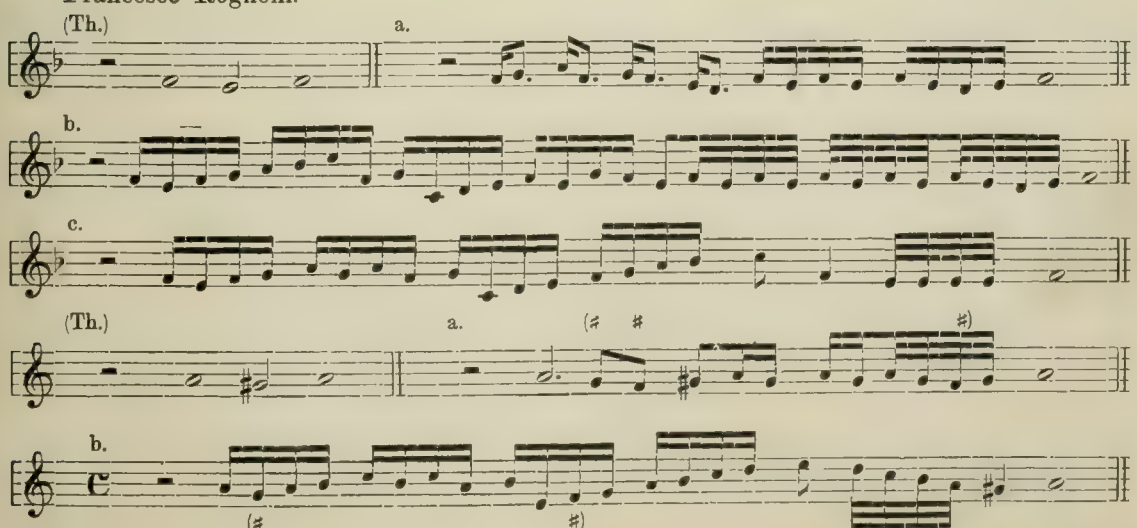
Friderici.

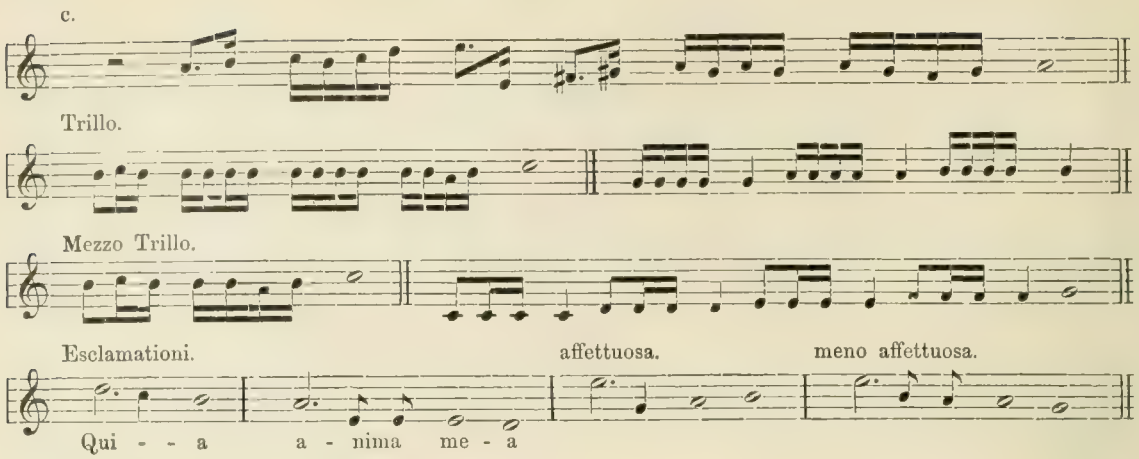


S. Patta 1614.

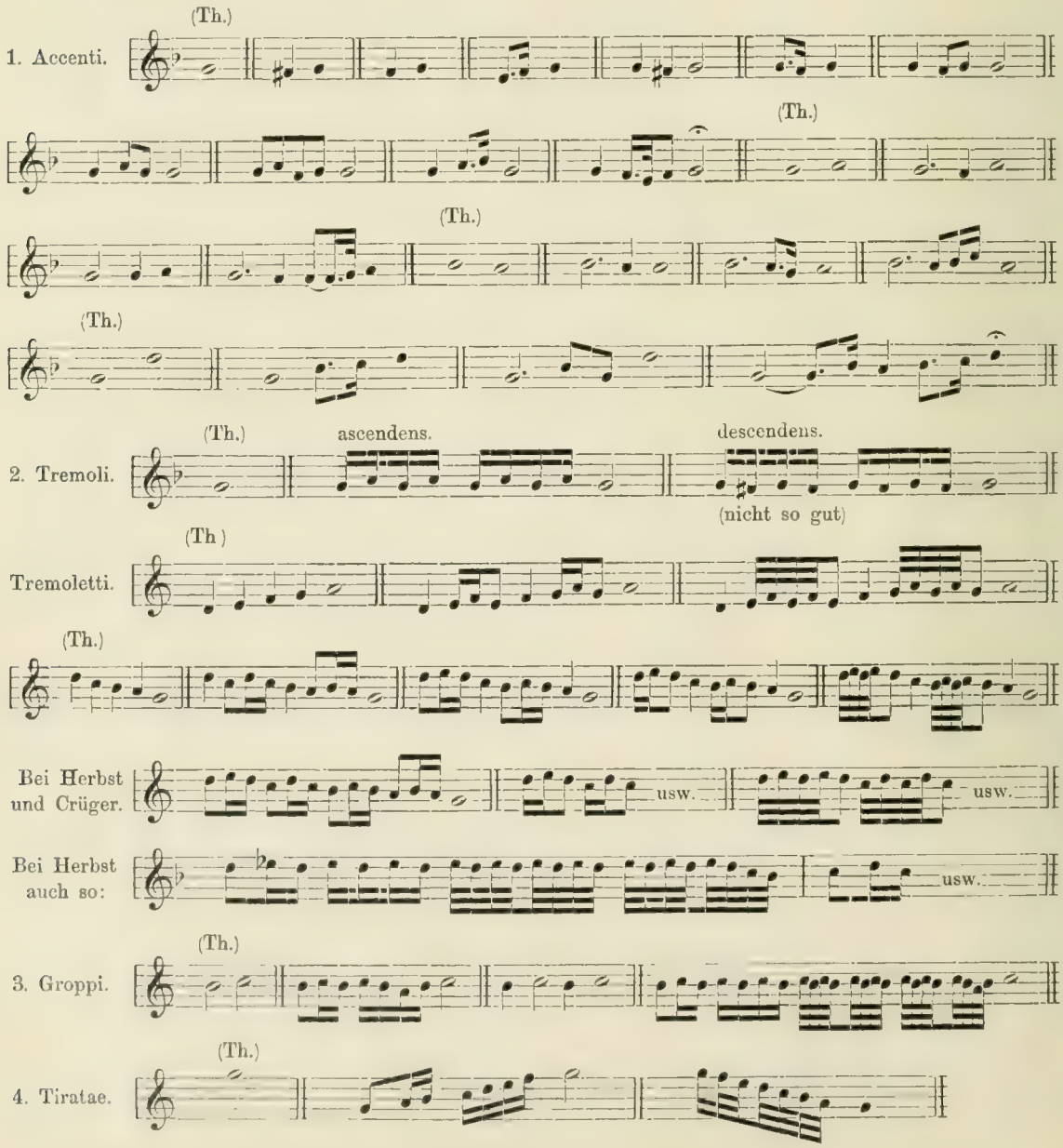


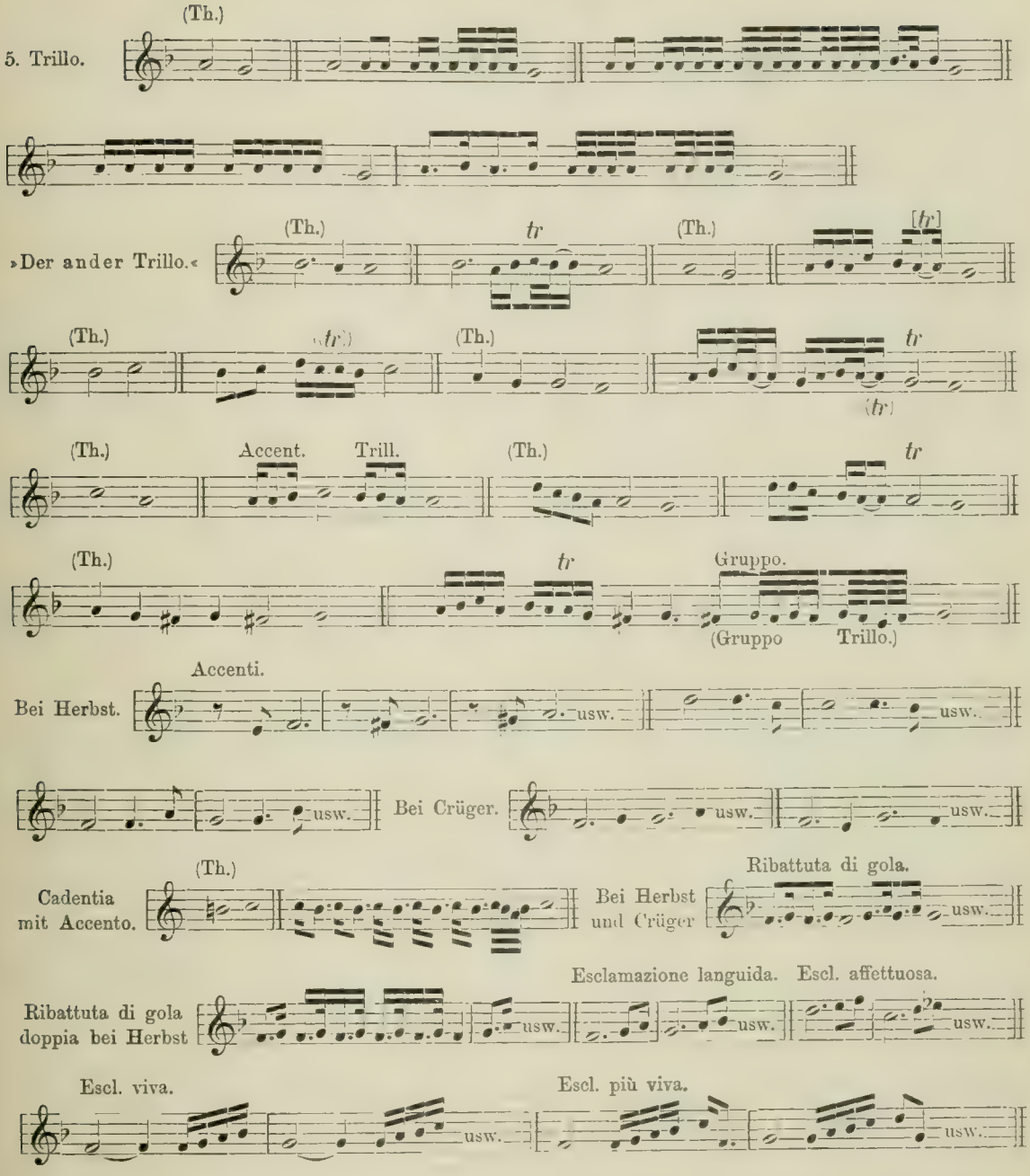
Francesco Rognoni.




c.
Trillo.
Mezzo Trillo.
Esclamationi.
affettuosa.
meno affettuosa.
Qui - - a
a - nima
me - a

M. Prätorius.


1. Accenti.
(Th.)
(Th.)
(Th.)
(Th.)
2. Tremoli.
(Th.)
ascendens.
descendens.
(nicht so gut)
Tremoletti.
(Th.)
(Th.)
Bei Herbst und Crüger.
usw.
usw.
Bei Herbst auch so:
usw.
3. Groppi.
(Th.)
4. Tiratae.
(Th.)



c) Auszüge aus Traktaten und dergl. von Coclicus, Herm. Finck, Zacconi, G. Diruta, Bovicelli, Caccini, Calvisius, Friderici, Monteverdi, M. Prätorius.

Wir stellen hier kurz zusammen, was sich in den Schriften der genannten Theoretiker von besonderem Interesse findet:

A. P. Coclicus. »Compendium musices« (1552).

Nach der Ansicht des Coc. soll der Sänger nicht allein korrekt, sondern auch zierlich singen; daher hat er die Gesänge, welche in der Fassung des Komponisten ja nur einen »Cantus simplex, communis, planus, crudus (!)« vorstellen, durch Verbrämungen in einen »Cantus elegans, coloratus« umzuwandeln! — Von einigen Diminutionsbeispielen bemerkt Coc., sein Lehrer, Josquin de Près, habe sie so doziert. — Dass der Hennegauer Coc. beredt ist im Lob der Belgier und Gallier, kann nicht wundernehmen, drückt sich doch der Italiener Lodovico Guicciardini 1556 in dieser Beziehung noch viel emphatischer aus.

Hermann Finck. »Practica Musica« (1556).

Finck schreibt: »Es erübrigt mir hier nur noch etwas Weniges zur Verteidigung der Deutschen zu sagen, welche seit vielen Jahrhunderten von den auswärtigen Völkern für völlig unmusikalisch gehalten werden. . . Ich werde nur von der Kunst, angenehm und zierlich zu singen, sprechen. Dieses Lob maßten sich in früherer Zeit die auswärtigen Nationen allein an und schlossen die Deutschen davon vollständig aus.

Viele sind der Ansicht, daß der Baß, andere, daß der Diskant koloriert werden müsse. Meine Ansicht geht dahin, daß alle Stimmen mit Koloraturen versehen werden können und müssen, aber nicht immer, nur an den bezeichneten Stellen, auch nicht in allen Stimmen zugleich.

Hier genüge zu erinnern, daß Koloraturen in Chören nicht ohne Mißtöne eingeflochten werden können, denn wenn eine Stimme von Mehreren gesungen wird, so entstehen notwendigerweise verschiedenartige Koloraturen, wodurch die Annehmlichkeit und das Wesen des Tons verschleiert wird.

Keine Dir unbekannte Klausel (Kadenz stopfe mit gemischten Koloraturen voll, wenn Du nicht sicher bist, daß keine Mißtöne entstehen, wie Quinten, Oktaven oder leere Quarten. Indem aber Einige die Kehlkoloraturen dem Gemecker einer Ziege nicht unähnlich ausführen, begehen sie keinen geringfügigen Fehler, denn man findet keine Lieblichkeit, keine Eigentümlichkeit der Koloratur, sondern vernimmt nur ein Rasseln und einen ungebildeten, unförmigen Ton. . . .

Ferner soll keine Stimme die andere übertönen und durch ihr Geschrei stören. Man sehe daher zu, daß der Diskant und der Alt nicht zu hoch aufsteigen oder geführt werden, noch daß sich keine Stimme so sehr anstrenge, daß manche Sänger ihre Farbe ändern, schwarz im Gesicht werden und ihnen der Atem auszugehen scheint, die Baßisten aber murren wie eine in einen Stiefel eingeschlossene Hornisse, oder schnauben wie zerborstene Blasbälge.«

Ebenso drastisch gehalten ist die Schilderung eines Instrumentalvortrags.

Zacconi. »Prattica di Musica« (1592).

»Die Musik erneuert sich nicht, noch verändert sie sich mittelst der Tonzeichen, die stets die gleichen sind, sondern durch die Verzierungen oder freien graziösen Ausschmückungen der Sänger macht man sie immer schöner . . Solche Leute, welche die Fertigkeit und Fähigkeit besitzen, eine so große Menge von Tönen in richtigem Zeitmaß und zugleich mit der nötigen Schnelligkeit auszuführen, haben unsere Gesänge so anziehend gemacht und tun es noch immer, daß jetzt Einer, der dieselben nicht so vorträgt, den Zuhörern wenig Befriedigung gewährt und von den Sängern gering geschätzt wird. Diese Sangesweise mit ihrem Schmuck wird vom Volk gewöhnlich Gorgia genannt, welche denn in nichts weiter besteht, als in einer Anhäufung und Sammlung von Achteln und Sechszehnteln, die unter einem Taktteilchen vereinigt sind; und sie ist von solcher Natur, daß man wegen der Schnelligkeit, mit welcher so viele Töne zusammen zu ziehen sind, dieselbe weit besser durch das Gehör lernt, als durch (ausgeschriebene) Beispiele, und dies darum, weil man in die Beispiele nicht jenes genaue Zeitmaß legen kann, wie es ein freier Vortrag verlangt. . . . Wer die Gorgia lernen will, der muß darauf bedacht sein, sie so gut wie möglich zu machen oder sie lieber ganz fortzulassen, wenn er sie nicht ordentlich machen kann; denn jeder kleine Fehler und Mangel verdirbt das, was sonst schön an sich ist, und statt zu gefallen und zu ergötzen, macht es satt und überdrüssig, erregt Ekel, und beleidigt. Jene Stellen nun, die den Sänger ganz besonders einladen, Fiorituren und Passagen anzubringen, das sind die Kadenzen. — Ich bemerke noch, daß das Tremolo (unser Triller, d. h. die zitternde Stimme, die wahre Tür ist, um in die Passagen einzudringen und die Gorgia zu bemeistern« (nach Chrysanders Übersetzung).

Wir verdanken Zacconi auch einen kurzen Bericht über den improvisierten Kontrapunkt (Contrapunto alla mente). Er beschreibt, wie man hierbei von der Terz zur Quinte ging, von der Quinte zur Terz, bisweilen die Sexte, bisweilen die Oktave berührend, etwa wie in dem Notenbeispiel angegeben. (S. 18.)

Z. plaidiert zwar dafür, daß man den Anfang einer Komposition ohne Ausschmückung vortrage; den von uns zitierten Beginn seiner Motette wird man indessen schwerlich als einfach bezeichnen können.

G. Diruta. »Il Transilvano« (1593).

Wie das Werk Zacconis von hervorragender Bedeutung ist für die Gesangskunst, so der »Transilvano« des Diruta für das Orgelspiel. Diruta vertritt zugleich die Ornamentik seines Lehrers Claudio Merulo[1]. Da wir die »Manieren« und dergl. später im Zusammenhang behandeln, so können wir uns hier kurz fassen. Nach D. kann man selbst eine Fuge diminuieren, wenn

1 Cl. Merulo war als Orgelspieler u. a. berühmt wegen seiner geschickten Ausführung der Tremoletti.

man darauf achtet, daß das Thema von allen Stimmen stets in gleicher Weise verziert wird. Er unterscheidet fünf Arten der Diminution: 1) Minuta (M), 2) Groppo (G), 3) Tremolo (T), 4) Accenti (A), 5) Clamationi (C). Von diesen Formen ist die Minuta eine Gruppenfigur, welche die ganze Phrase ausfüllt, die übrigen erklären sich aus dem Notenbeispiel von selbst (s. die von Diruta diminuierte Kanzone des Mortaro S. 34).

Bovicelli. »Regole, Passaggi« usw. (1594).

Dem Zeitgeschmack folgend gestattet Bovicelli beim Tonansatz das Heraufschleifen von einer tieferen Note und bevorzugt ungleichmäßige Tonfolgen, z. B. punktierte Rhythmen gegenüber den gleichmäßigen; auch ist ihm der Virtuosentrick wohlbekannt, bei Läufen (Tiraten) auf der ersten Note zu verweilen, um die Passage durch spätere Beschleunigung desto schwungvoller zu gestalten. Er verlangt ferner strenges Takthalten und gestattet nur beim Schluß der Groppetti und Kadenzen ein Ritardando. Mehr als irgend ein anderer italienischer Theoretiker hat Bov. auf die deutschen Nachahmer der italienischen Manier Einfluß gewonnen. So ist z. B. die Definition des Tremolo bei Prätorius-Herbst-Crüger fast eine wörtliche Übersetzung der von Bovicelli: »Il tremolo non è altro, che un tremar di voce sopra ad una stessa nota, ricerca, che le note vadino sempre per grado, ne in altra maniera si può formare il tremolo di viva voce e questo si deve fare sopra alla nota segnata«.

Bovs. Schlußwort besteht in einer Warnung vor den Sängern, die von der ersten Note an wie toll zu kolorieren pflegen und dabei die Worte verschlucken: »e sin dalla prima nota cominciano alla disperata, a far Passaggi, e quel che è peggio, molte volte per far, come al presente si chiama, di gorga, lasciano star di dir tutte le parole« etc.

Caccini. »Nuove Musiche« (1601).

Die Monodie als neues Stilprinzip.

In den gebildeten musikalischen Kreisen, welche bis dahin gewohnt waren, als Solovortrag die herausgerissene, verschnörkelte Stimme eines Madrigals zu vernehmen, erregte die Einführung der Monodie, d. h. des von Ursprung an für Einzelstimme mit Instrumentalbegleitung berechneten Gesangs, ungemeines Aufsehen. Auf den Reiz dieser Neuerung vertrauend, begann die Reformpartei den Kampf gegen den Kontrapunkt und den Ziergesang. So sagt Caccini, ihr beredtster Vertreter: »Musik ist zuerst Sprache und Rhythmus und erst nachher Ton. Ich habe mich demnach bemüht den Sinn der Textworte auszudrücken, dagegen die kontrapunktischen Künste zu verbergen. Lange Läufe (lunghi giri) habe ich nur angewandt auf langen Silben und bei Kadenzen. Sobald man einmal einsieht, daß Fiorituren nur dem Sinnenkitzel dienen, dagegen in grellem Widerspruch stehen zum Ausdruck der Leidenschaft, wird man sie unbedingt verwerfen müssen«. — Wie sehr übrigens der Autor, trotz der hochtönenden Phrasen, dem Zeitgeschmack ergeben war, lehrt ein Blick auf seine Kompositionen.

Von Caccini rührt die Einführung einer neuen Verzierungsform her: der Esclamazione. Aus der nicht übermäßig deutlichen Erklärung geht soviel hervor, daß die Esclamazione viva $=><$ die Umkehrung war der bereits früher bekannten Vortragsart $<>$, welche nun als Esclamazione languida $=<>$ (<) bezeichnet wurde. Übrigens hat sich nur diese ältere Manier als messa di voce dauernd erhalten. Auch der Triller, der sich an Caccinis Namen knüpft, und der aus einer schnellen, gehauchten Tonwiederholung besteht, kann nicht als Caccinis Erfindung gelten, läßt er sich doch bis ins Mittelalter zurück verfolgen, zudem wurde er auch von Caccinis Zeitgenossen, dem päpstlichen Sänger Conforto ausgeübt. Dagegen hat sich die »Ribattuta di gola« als Einleitung zum modernen Triller auf lange Zeit eingebürgert. Die rhythmischen Verschiebungen in C.s Tabelle sind als eine Art tempo rubato zu betrachten, eine Vortragsweise, die Caccini auch sonst befürwortet.

In ihren drei Fassungen (s. Beispiel S. 41) stellt die Arie aus »Cefalo« mit das Rücksichtsloseste dar, was die Verzierungskunst aufzuweisen hat. Daß Caccini selbst sie mitteilt, ohne weiteren Kommentar, als den jedesmaligen Zusatz: Diese Arie mit den Passagen des Herrn ... beweist, wie sehr man damals an ein derartiges Verfahren gewöhnt war. (Die drei Fassungen repräsentieren drei Strophen eines Gesanges.)

Calvisius (Kallwitz). »Biciniorum libri duo« (1612).

enthält viele vernünftige Ratschläge über Gesang. Für uns sind besonders die folgenden Vorschriften von Interesse:

»Koloraturen sollen den Gesang schmücken, dürfen also nicht wie Gewieher, Geseufz oder Geheul klingen. Besonders den Knaben sei es gesagt, daß die erste und letzte Note der Koloratur

mit der kolorierten Note zusammenfallen muß, damit im Zusammenhang keine fehlerhaften Fortschritte entstehen. In Stimmen, die für andere das Fundament bilden, dürfen Koloraturen nur maßvoll angewandt werden. Der Zusammenhang des musikalischen Satzes und der Sinn des Textes verlangen öfters eine Verschnellung oder Verlangsamung des Tempo.« Hiermit stimmt im wesentlichen überein

D. Friderici. »Musica figuralis« (1614).

Großes Gewicht legt Fr. auf Tempo-Freiheit beim Vortrag; er sagt: »Im Singen sol durchaus nicht einerlei tact gespüret werden. Sondern nachdem die worte des Textes seyn, also muß auch der tact gerichtet seyn. Denn bald ein geschwinder, bald ein langsamer tactus erforderlich wird.«

Cl. Monteverdi. Erfindung des modernen Tremolos. (1624.)

Dem großen Reformator verdankt die Tonkunst die Einführung einiger neuer Ausdrucksmittel, wie z. B. des Tremolos auf Streichinstrumenten. Wenn das Tremolo auch schon 1617 bei Biagio Marini vorkommt, so hat doch Monteverdi, welchem das Faktum offenbar unbekannt war, zuerst seine volle Bedeutung erkannt. Er schreibt darüber:

»In allen Werken früherer Komponisten fand ich wohl Beispiele des Weichen und Gemäßigten, nicht aber Erregten. Nachdem ich in Erwägung gezogen, daß, den Berichten der besten alten Philosophen gemäß, für kriegerische und gewaltig erregte Tänze das schnelle pyrrhichische Versmaß - angewendet wurde, das langsame spondeische – – aber für die entgegengesetzten, begann ich einzusehen, daß die nur einmal zu Gehör gebrachte Vier-Viertelnote dem einen spondeischen Schlag tocco entspräche, daß sie jedoch in 16 Sechszehntelnoten aufgelöst, jede nacheinander angeschlagen und mit einem Zorn und Unwillen enthaltenden Texte in Verbindung gebracht, schon eine Ähnlichkeit von dem erzeugte, was ich suchte. . . . . Nachdem mir einmal die musikalische Nachahmung des Zornes gelungen war, fuhr ich mit dem größten Eifer fort, weitere Kompositionen dieser Art für Kirche und Kammer zu schreiben. . . Es liegt mir daran, daß man wisse, daß die Erforschung und der erste Versuch solcher der Tonkunst so notwendigen Ausdrucksweise von mir herrühren. . . Anfangs erschien den Musikern, besonders demjenigen, der den Basso continuo zu spielen hatte, das 16malige Anschlagen einer Saite in einem Takte als etwas höchst Lächerliches, sie gaben deshalb den Ton nur einmal im Takte an, und zerstörten also die ganze Nachahmung des erregten Textinhaltes. Man möge daher darauf achten, den Basso continuo mit allen seinen Begleitungen in der vorgeschriebenen Weise zu spielen und auch die übrigen Vortragsangaben genau zu befolgen.« Nach der Übersetzung von Emil Vogel.)

Wir zitieren in Noten die charakteristische Stelle aus dem »Kampf zwischen Tancredi und Clorinda« 1624. Das Beispiel aus »Orfeo« wird aufs neue beweisen, wie wenig damals das Streben nach Ausdruck die Verzierungsmanie einzudämmen vermochte. Die Partitur weist übrigens die Gesangspartie in doppelter Fassung auf, einfach und verziert.

Michael Prätorius. »Syntagma musicum« (1614—1620).

Die erschöpfendste Auskunft über die damaligen Musikzustände erteilt Prätorius, und für uns ist er von besonderem Interesse, da er die italienische Verzierungs-Praxis nach Deutschland zu verpflanzen suchte. Aus manchen Bemerkungen kann man entnehmen, daß der Einfluß der Niederländer mit ihren Koloraturen das Weichbild der betreffenden Residenzstädte nicht allzuweit überschritten hatte[1], denn dieselben Kunststückchen werden jetzt unter der Devise italienischer Kunst als etwas ganz Neues angepriesen. Prätorius zeigt nun, »wie die Knaben, so vor anderen sonderbare Lust und Liebe zum singen tragen, uff jetzige Italiänische Manier zu informiren und zu unterrichten seyn. Dann ein Sänger muß nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur, sondern auch mit gutem Verstande und vollkommener Wissenschaft der Music, begabet und erfahren seyn: Daß er wisse die Accentus fein artlich und cum Iudicio zu führen, und die modulos oder Coloraturen so von den Italis Passaggi genennet werden nicht an einem jeden Ort des Gesanges, sondern apposite, zu rechter zeit und gewisser maß anzubringen und zu appliciren, damit neben der Lieblichkeit der Stimmen, auch die Kunst wol eingenommen und gehöret werde. Sintemal diejenigen gar nicht zu loben, welche von Gott und der Natur, mit einer sonderbahren lieblichen zitternten und schwebenden oder bebenden Stimm, auch einem runden Halss und Gurgel zum diminuiren begabet, sich an der Musicorum leges nicht binden lassen, sondern nur fort und fort mit ihrem allzuviel colorirn, die im Gesange vorgeschriebene limites überschreiten, und denselben dermaßen verderben und verdunckeln, daß man nicht weiß, was sie singen. Auch weder den Text noch die Noten so der Componist gesetzt, und dem Gesang die beste Zier und gratiam giebt) vernehmen, viel weniger verstehen kan.

1 Prätorius selbst meint, daß solche Cantores und Coloratur-Sänger bey uns in Teutschland noch zur zeit an wenig Örtern vorhanden«.

Welche böse Art (deren sich sonderlich auch etliche Instrumentisten angewehnet) die Auditores, sonderlich die der Kunst etwas wissenschaft tragen, wenig afficiret und erlustiget, ja vielmehr verdrossen und schläfferig machet.«

Dem Organisten empfiehlt Prätorius: »Erstens Sol er aus diesem General-Basse oder Partitur gar simpliciter und schlecht (schlicht) doch so rein und just es immer müglich, hinwegschlagen, wie die Noten nach einander gehen, auch nicht viel Läufflin oder Colloraturen machen. Wil er aber mit der rechten Hand einige Geschwindigkeit oder Bewegung, als nemblich in lieblichen Cadentien oder sonst lieblichen Clausulen gebrauchen, so muß es mit sonderbahrer Maß und Bescheidenheit geschehen, damit die Concentores (Sänger) in jhrem intent nicht impediret und confundiret, oder ihre Stimme dadurch obtundiret und unterdrückt werde. Allein es deuchtet mich nicht so gar uneben seyn, daß in etlichen Concerten der Organist mit sonderm Fleiß observire, wenn der Concentor seine diminutiones und Passaggien machet, Er alsdann fein simpliciter und einfältig von einem Clave zum andern, wie von einer Stueffen zur andern allmehlig fortschreitte. Do aber der Concentor nach verrichteten vielen unterschiedenen Movimenten, schönen Diminutionen, Groppen, Tremoletten und Trillen etwas träg (müde) und wegen kürtze des Athems die folgenden Noten schlecht und simpliciter zu singen anfahen muß, daß alsdann der Organist, doch allein mit der rechten Hand, feine artige Diminutiones usw. mit einführe, und den Concentoren in seinen vorhergebrauchten Movimenten, Diminutionen und verenderungen, usw. zu imitiren sich bemühe, und sie also gleichsam eine Echo miteinander machen, bis der Concentor sich wiederumb erhole und seine Kunst und Liebligkeit anderweit hören und vernehmen lasse.

Soll derwegen der Lautenist seine Lauten, weil es ein Zierlich und lieblich ja Nobilitiert Instrument ist, auch wohl und herrlich schlagen, mit mancherley inventionen und Variationen. Und es nicht machen, wie etliche, Welche, weil sie mit einer geraden Hand begabeti seyn, von Anfang biss zum Ende anders nicht thun, als tirare und diminuere, das ist eitel Läuffle n und Colloraturen machen, insonderheit, wenn sie mit andern Instrumentisten zugleich einschlagen, Welche denn gleicher gestalt diesen nichts nachgeben, und auch vor große Meister und geschwinde Coloraturenmacher angesehen und gehalten sein wollen. Daher denn anders nichts gehöret wirt, als eine unliebliche Confusion und Widerwertiges streiten (Zuppa, das ist elend Lahm ding.) den zuhörern gantz unangenehm und beschwerlich. Darumb ist es viel besser, wenn der Lauttenist bissweilen mit lieblichen nider- und wiederschlägen, Bald mit weitlauffenden, bald mit kurtzen eingezogenen, und gedoppelten reduplicierten Passaggien und in summa die Stimmen mit langen Gruppen, Trillen und Accenten zu rechter zeit gebraucht, einflechte, das er dem Concert eine Liebligkeit und geschmack gebe, und den zuhörern eine belustigung mache; Darneben sich aber mit großem fleiß und judicio hüte und fürsehe, daß er die anderen Instrumentisten nicht offendire, oder mit jhnen zugleich lauffe, sondern jhme wol zeit und weile nehme.

Was nun bei der Lautten, als dem fürnembsten Instrument zu Observiren von nöten, dasselbe muß gleicher Gestalt bey andern dergleichen Instrument in acht genommen werden.

Die Theorba ist vor andern [zu bedenken] mit stillen und messigen Trillen und Accenten (con Trilli und Accenti muti) so mit der Hand gar unten am stege gemacht werden. Die doppel-Harffe, weil sie so gut im Baß als im Discant, muß allenthalben mit Lieblichen (pizzicate) scharffen griffen tractiret werden, mit Trillen etc. . Die große Cither sol auch wie andere Instrumenta gebraucht werden, Schertzando u. Contraponteggiando. Das ist, daß man allerhand gute und lustige Possen mit leufflin, springen und contrapunctiren doruff zu wege bringe.

Die Instrument darzu man einen Bogen gebraucht, haben eine andere Art, als die mit Fingern und Fedderkeilen geschlagen werden. Derowegen der, so auff der Lirone, und großen Lyra spielet, sol lange klar und hellautende Striche und Züge, Tiraten mit dem Bogen machen, damit er die Mittel-Parteyen oder Stimmen wol herausbringe. Die Discant Geig, den welschen Violino, wil schöne Passaggien haben und lange Schertzi, anmutige Accentus, stille lange striche, Gruppi, Trilli etc.

Die große Baßgeig, den welschen Violone gehet, als es den tieffen stimmen gebühret gar gravitetisch, erhelt mit ihrem lieblichen Resonantz die Harmony der andern Stimmen.

Clarien ist der Discant (der Trompeten), der führt die Melodey oder Choral, und exorniret denselben, mit auff und niederlauffenden Diminutionibus oder Coloraturen, nach seinem gefallen.

Und ist nun bey allen diesen Ornament Instrumenten zum höchsten nötig, daß alles mit gutem verstande und bedacht gebraucht werde. Denn wenn ein Instrument alleine ist, so muß es auch alles verrichten, und die Music fein steiff und gewiß führen. Wenn aber Gesellschaft und andere mehr Instrument vorhanden seyn, müssen sie eins uffs ander sehen, ein jedes seiner zeit erwarten, biss daß die Reye, seine Schertzi, Trilli und Accent zu erweisen, auch an jhn komme. Und nicht wie ein hauffen Sperlinge untereinander zwitzschern, und welches nur zum höchsten und stärcksten schreyen und krehen kan, der beste Hahn im Korbe sey, Welches dann bey Discant Geigen, Cornetten, etc. eben so wol zu observiren.

Und dieser Punct ist vor allen dingen in eim jeden Concert auffs allerfleißigste von allerley Instrumentisten, so wol auch von Vocalisten und Sängern in acht zu nehmen. Damit nicht einer

dem andern mit seinem Instrument oder Stimme übersetzte und überschreye; Welches dann gar sehr gebräuchlich, und viele herrliche Music dadurch in grund verdorben und zerstöret wird. Indem sich jmmer einer vor dem andern wil hören lassen, also, daß die Instrumentisten, sonderlich uff den Cornetten mit jhrem überblasen, und auch die Sänger mit jhrer Vociferation und überruffen, endlich so hoch in die höhe kommen, daß der Organist, wenn er mitschlägt, gantz und gar auffhören muß, und in Final sich befindet, daß der gantze Chor durch deroselben übermeßiges überblasen und überschreyen, umb ein halben, ja offt umb ein gantzen Thon und mehr in die höhe gezogen.«

An der Vollendung des letzten Teils des »Syntagma« — der Gesangsunterweisung — wurde Prätorius durch den Tod (1621) verhindert. Die Fertigstellung dieses Teils unternahmen J. A. Herbst 1642 und Joh. Crüger 1660 in ihren »musica practica«, indem sie den Text des »Syntagma« fast wörtlich aufnahmen und nur der Gesangstechnik erhöhtes Interesse zuwandten. Da ihre Zusätze mitunter ein interessantes Streiflicht auf die damalige Musikpraxis werfen, geben wir das Original des Prätorius mit den Zusätzen von (Herbst) und ((Crüger)) oder von (((Beiden))):

Beim Singen ist besonders auf die »Intonatio« und »Esclamatio« zu achten.

»Intonatio ist wie ein Gesang anzufangen. Und sind davon unterschiedliche Meinungen. Etliche wollen, daß er in dem rechten Thon, etliche in der Secunda unter dem rechten Thon, doch daß man allgemach mit der Stimme steige, und dieselbe erhebe: Etliche in der Tertia: Etliche in der Quarta: Etliche mit anmütiger und gedempffter Stimme anzufangen sey, welche unterschiedene Arten meistentheils unter dem Namen Accentus begriffen werden.

Esclamatio ist das rechte Mittel die affectus zu moviren, so mit erhebung der Stimm geschehen muß. [vergl. Caccini.]

Diminutio aber ist wenn eine größere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten resolviret und gebrochen wird. Dieser sind nun unterschiedliche Arten bei den Italiänischen Musicis zu finden, als Accento, Tremolo, Groppo, Tirata, Trillo, Passaggio.))

1) Accentus ist, wenn die Noten folgender Gestalt ((gebrochen und)) im Halse gezogen werden. [s. Notenbeispiele.]

2) Tremolo ist nichts anders alss ein Zittern der Stimme über einer Noten, (uff zweyen nechsten), Clavibus). Die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten. Und dieses ist mehr uff Orgeln und Instrumenta pennata (Saiteninstr.) gerichtet, alss uff Menschenstimmen.

3) Gruppo (Groppi) werden in den Cadentiis und Clausulis formalibus gebraucht. (((Groppo heist ein Kugel oder Waltzen, ist ein geschwindes nider- und auffwancken der Stimm, werden entweder mit einem vorhergehenden Tremolo oder Accente gebraucht))).

4) Tiratae: sind lange geschwinde Läufflin, so gradatim gemacht werden und durchs Clavier hinauff und herunter lauffen.

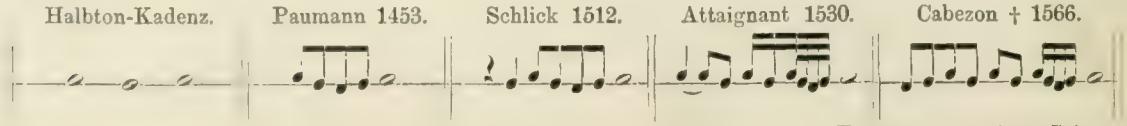
5) Trillo (((heist ein lieblich Saußen und))) (ist ein Zittern der Stimm über einer Noten, derselbe) ist zweyerley. Der eine geschiehet in Unisono entweder auff einer Linien oder im Spatio; Wann viel geschwinde Noten nacheinander repetiret werden. Der ander Trillo ist uff unterschiedene Arten gerichtet.« [Leider wird dieser Triller nicht näher erklärt, sondern nur durch t. in den Notenbeispielen angedeutet].

6) Passaggio etc.

d) Die Manieren der Diminutionsperiode. — E. del Cavaliere.

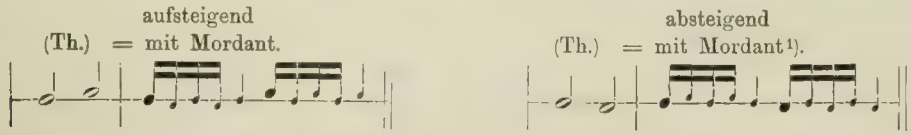
Unsere Darstellung auf Seite 4 und 9 hat die Entwicklung der »Manieren« von den frühesten Anfängen bis zu einem ansehnlichen Grad der Ausbildung begleitet; das vorliegende Kapitel wird bis zur Erfindung sämtlicher, heutzutage üblicher Ornamente führen[1]).

1) C. Krebs hat in seiner Abhandlung über Diruta eine interessante Zusammenstellung der wichtigsten Kadenzformeln gegeben, der wir die beistehende nachbilden. Diese Evolutionsskizze zeigt aufs augenscheinlichste, wie dem Doppelschlag sich immer reicherer Aufputz vorlagert, bis daraus der Triller mit Nachschlag entsteht.

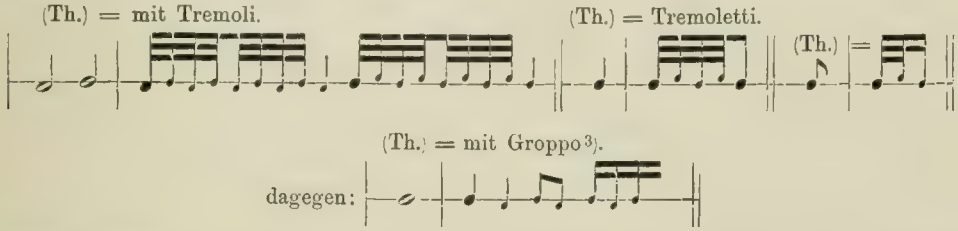


Fortsetzung nächste Seite.

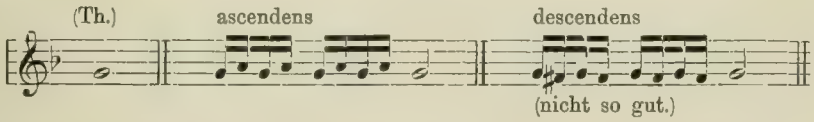
Ungleich moderner als der Mordent des Hans Buchner gibt sich derjenige Ammerbachs. Ammerbach schreibt 1571: »Mordanten sind, wenn ein clavis mit dem Nechsten neben jhm gerirt (gerührt) wird, dienen viel zur zierd und lieblichkeit des Gesanges. Und sind zweyerlei art, als im auff und absteigen«. Der Mordant Ammerbachs beginnt stets mit der Hauptnote und wird aufsteigend mit der unteren, absteigend mit der oberen Hilfsnote ausgeführt:



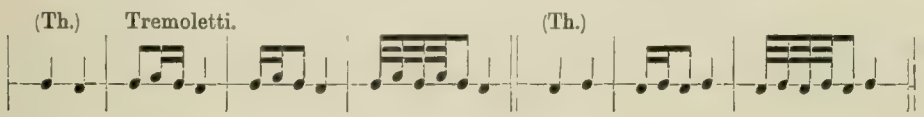
Auch bei Diruta beginnen trillerartige Figuren: Tremoli, Tremoletti, Groppi stets mit der Hauptnote und als Hilfsnote dient beim Tremolo (unserem jetzigen Triller) die obere Note[2]), nur beim Groppo (dem Vorgänger des heutigen Trillers mit Nachschlag) die untere. Tremoli und Tremoletti dauern die Hälfte des Notenwerts.



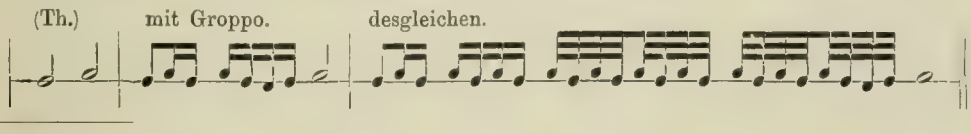
Endlich definieren Bovicelli, Prätorius nebst Gefolge: das Tremolo »ist nichts anderes als ein Zittern der Stimme über einer Noten (auf zweyen nechsten Clavibus)«, wobei Prätorius angiebt:



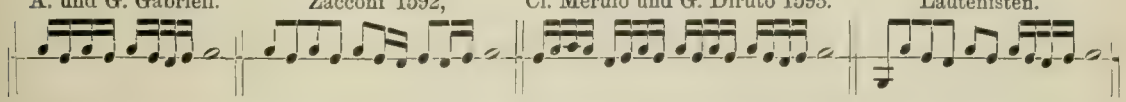
Auch die Tremoletti notiert Prätorius stets mit der oberen Hilfsnote



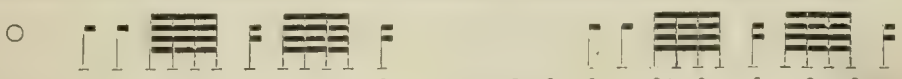
und den Groppo erklärt er folgendermaßen:



Cabezon.
A. und G. Gabrieli. Zacconi 1592, Cl. Merulo und G. Diruto 1593. Lautenisten.



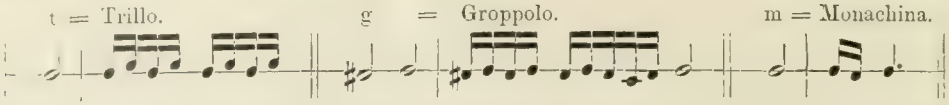
1) Ammerbach notiert den Mordant in seiner Tabulatur (Autograph Stadtbibliothek Leipzig):



2) Diruta beruft sich bei dieser Anweisung auf den allgemeinen Brauch der Instrumentalisten.

3) Wir ersehen hieraus, wie man anfänglich beim Groppo alles Gewicht auf die umwechselnde Bewegung zweier Töne legte; später, etwa von Herbst an, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit mehr auf die doppelschlagsähnliche Schlußfigur und heutzutage bedeutet Groppetto im italienischen den Doppelschlag.

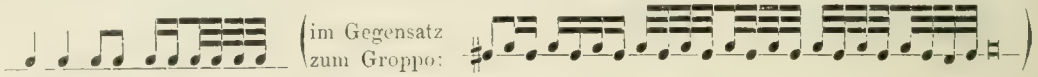
In der Verzierungstabelle des Emilio del Cavaliere vom Jahre 1600 stoßen wir gar auf folgende Angaben:



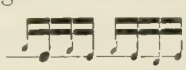
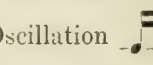
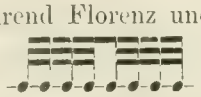
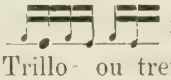
Hiermit ist die Entwicklungsgeschichte des Trillers und zugleich diejenige unserer sämtlichen heutigen Verzierungen beendet, denn was späterhin noch erfunden wird, erweist sich als von ephemerer Bedeutung. Der Triller präsentiert sich hier in seiner modernsten Gestalt, mit dem Hauptton beginnend und gelegentlich mit einem Nachschlag endigend; als Attribut dient ihm das t. Auch der Mordent hat eine bestimmte Fassung erhalten und wird vom Wert der Hauptnote abgezogen.

Wir können jetzt begreifen, wie die Lehre sich festsetzen konnte, den Triller mit der oberen Hilfsnote zu beginnen. Beim Triller auf dem Leitton galt ja, nach der alten Auffassung des Groppo, die Tonica als Hauptnote und der Leitton als untere Hilfsnote. Sobald hier ein Umschwung in der Anschauung stattfand, mußte obige neue Regel Platz greifen (vergl. C. Krebs, Diruta).

Wir erklärten soeben die Entwicklung des Trillers für beendet. Viele möchten indessen behaupten, daß wir uns mit dieser Verzierung noch gar nicht beschäftigt hätten, denn trotz Cavalieres Vorschrift verstand man damals unter Trillo vorzugsweise eine Tonrepetition, die Caccini 1601 folgendermaßen versinnbildlicht:

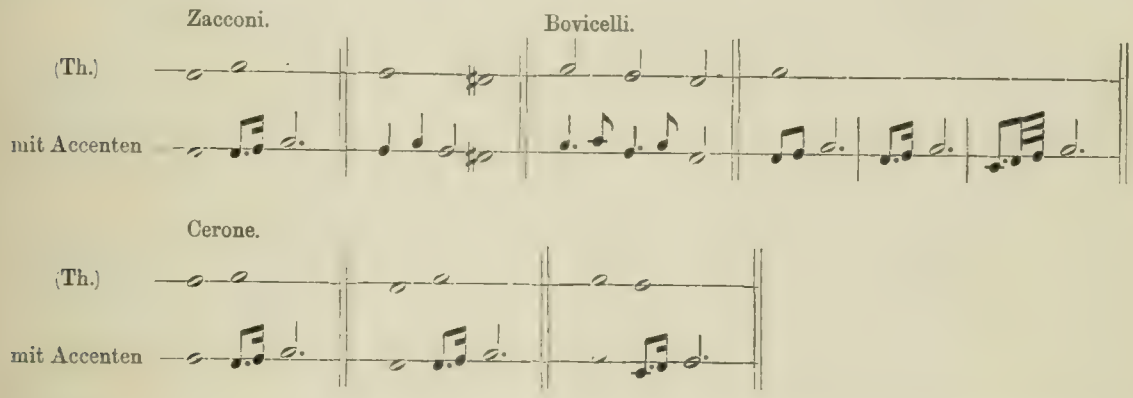


Herbst kennzeichnet (1642) diesen Trillo als »ein lieblich Sausen und ist ein Zittern der Stimme über einer Noten« und Aceti betont das beständige Hauchen dabei. Unparteiischer urteilt Prätorius über den Triller: »Ist zweierlei: Der eine geschieht im Unisono: Wann viel geschwinde Noten nach einander repetiret werden. Der ander Trillo ist uff verschiedene Arten gerichtet.«

Die Kleinstaaterei hatte damals in Italien ähnliche Zustände hervorgerufen wie später in Deutschland. In den zahlreichen Residenzen blühte das reichste Kunstleben und unabhängig voneinander entwickelten sich die verschiedenartigsten Schulen. Auf dem Gebiet der Ornamentik zeitigte diese Zusammenhangslosigkeit freilich eine arge Verwirrung. So herrschte in betreff des Trillers, neben der Groppoform  die Cavalieresche Oscillation  in Rom, während Florenz und viele andere italienische Städte zur Fahne der Caccinischen Tonrepetition  schwuren. Da die letztere Manier durch Prätorius, Herbst und Crüger auch nach Deutschland verpflanzt wurde, so gewann sie zunächst die Oberhand. Freilich nur für kurze Zeit — noch dasselbe Jahrhundert sah den endgültigen Sieg des Oscillationsprinzips und dessen Monopol auf das Attribut *t.* — Nach Frankreich hatte Mersenne die Trillerform  importiert, aber etwas zu früh frohlockte er; »On n'use point en France de ce »Trillo« ou trenblement sur une mesme chorde.« Der tugendhafte Priester vermochte die Grenzen Frankreichs doch nicht ganz zu verschließen gegen den »vicieux« Trillo à l'Italienne[1]).

1 Einen Kompromiß zwischen den einander widerstrebenden Trillerarten versuchte L. Penna 1696, — freilich ohne allen Erfolg (s. S. 68). Nach wie vor galt die Caccinische Tonwiederholung als die Zierde des bel canto und als der Triumph solcher Gesangssterne wie die Hasse-Bordoni. Händel stützte sich auf dieses Ornament in der Arie »Sweet bird« und Mozart in den Gesängen der »Königin der Nacht«. Von da ab sank es schnell in der Schätzung der Komponisten, um seine Laufbahn ruhmlos zu beschließen in Wagners »Meistersingern« als »Bockstriller« zur Verspottung des Rossinischen »Di tanti palpiti«.

Über verschiedene jetzt veraltete Verzierungen der Diminutionsperiode noch einige Bemerkungen: Wie u. a. Prätorius berichtet, stand es dem Sänger frei, bei der »Intonation« entweder im richtigen Ton einzusetzen oder denselben von der unteren Sekunde, Terz, Quarte heraufzuziehen. Diese Manier hatte zwar schon Caccini verurteilt und ein sofortiges Ergreifen der richtigen Tonhöhe verlangt, trotzdem war sie allgemein verbreitet. Unter der Bezeichnung Accent, dem damaligen Kollektivbegriff für die kürzeren Verzierungen, empfehlen sie auch Zacconi, Bovicelli, Cerone, F. Rognoni, z. B.:

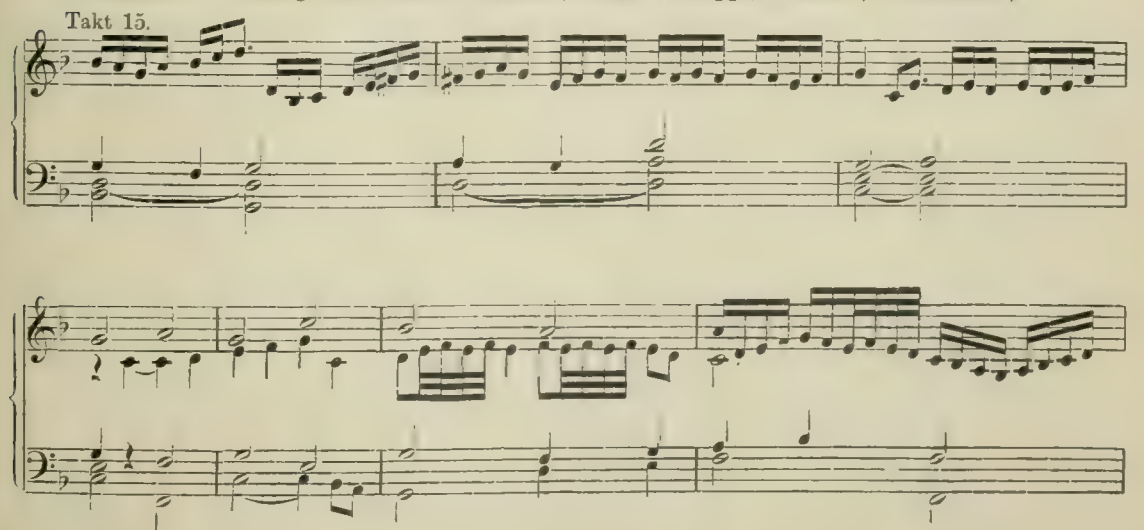


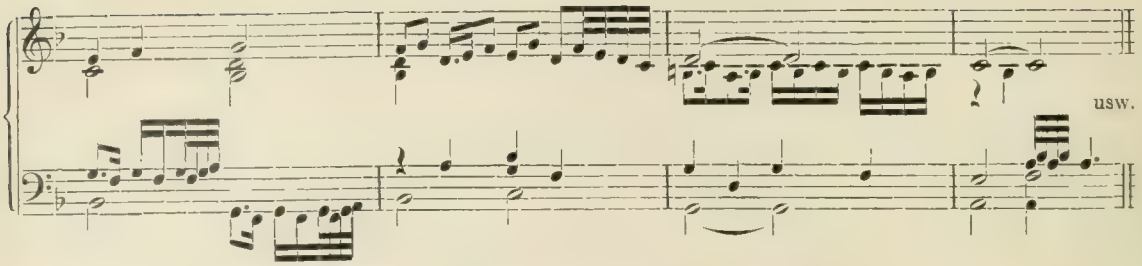
Daß man bei solchen Ausschmückungen den punktierten Rhythmus bevorzugte, lag im Zeitgeschmack. Bei dieser Gelegenheit machen wir besonders auf die rhythmische Figur ♫. ♫. aufmerksam, welche kurz nach 1600 häufig bei Severi, Marini u. a. erscheint, da dieselbe ein Jahrhundert später unter dem Namen »Lombardischer Geschmack« als etwas ganz Neues angepriesen wird.

Die kürzeren Verzierungen, wie Vor- und Nachschläge, Schleifer, wurden gewöhnlich in den Noten nicht angezeigt, sondern dem Belieben der Sänger überlassen. »Les ports de la voix ne sont pas marquez dans les livres imprimez« sagt Mersenne, und ähnlich äußern sich Zacconi und Bacilly.

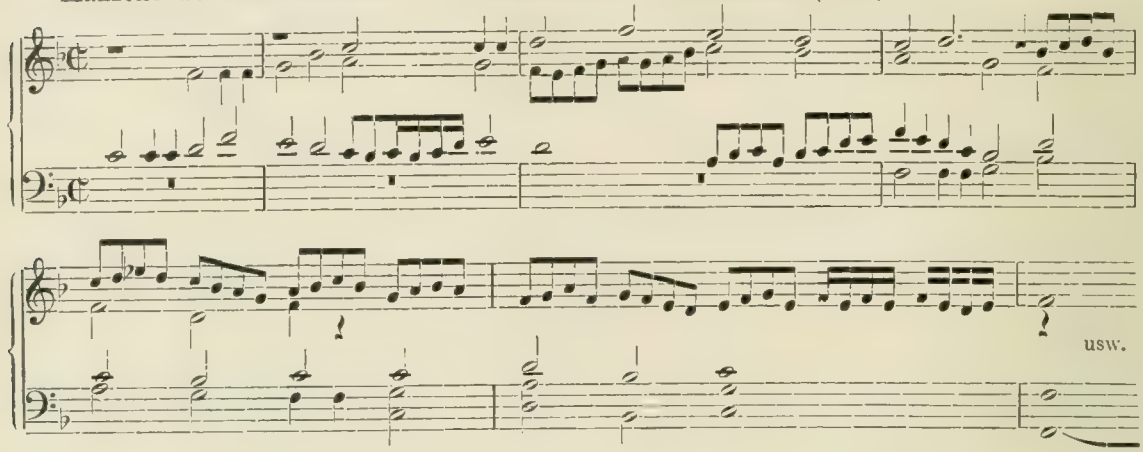
e) Beispiele aus Kompositionen von Cl. Merulo, G. Diruta, Palestrina, Caccini, A. u. G. Gabrieli, Monteverdi, Allegri u. a.

Cl. Merulo. Passage aus einer Toccata (1604). (Groppi, Tremoli, Tremoletti.)

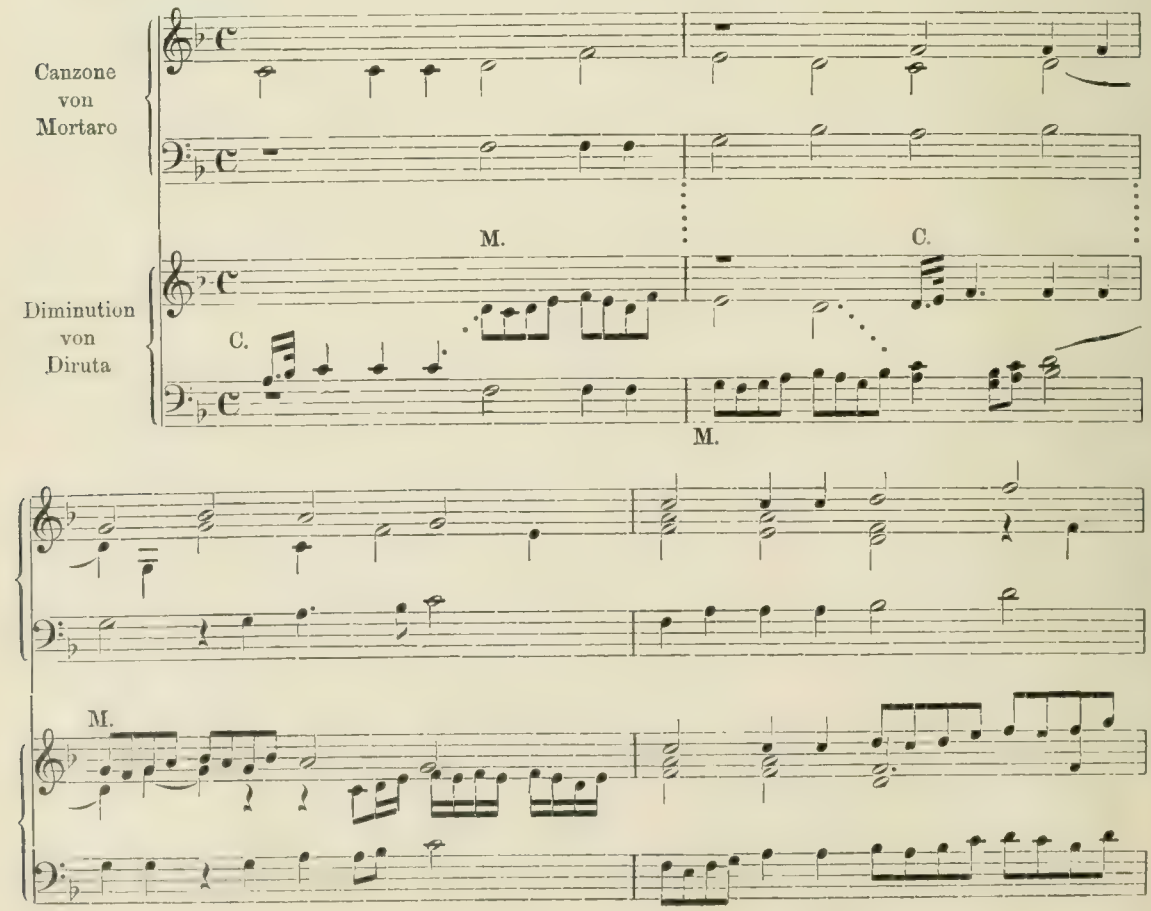


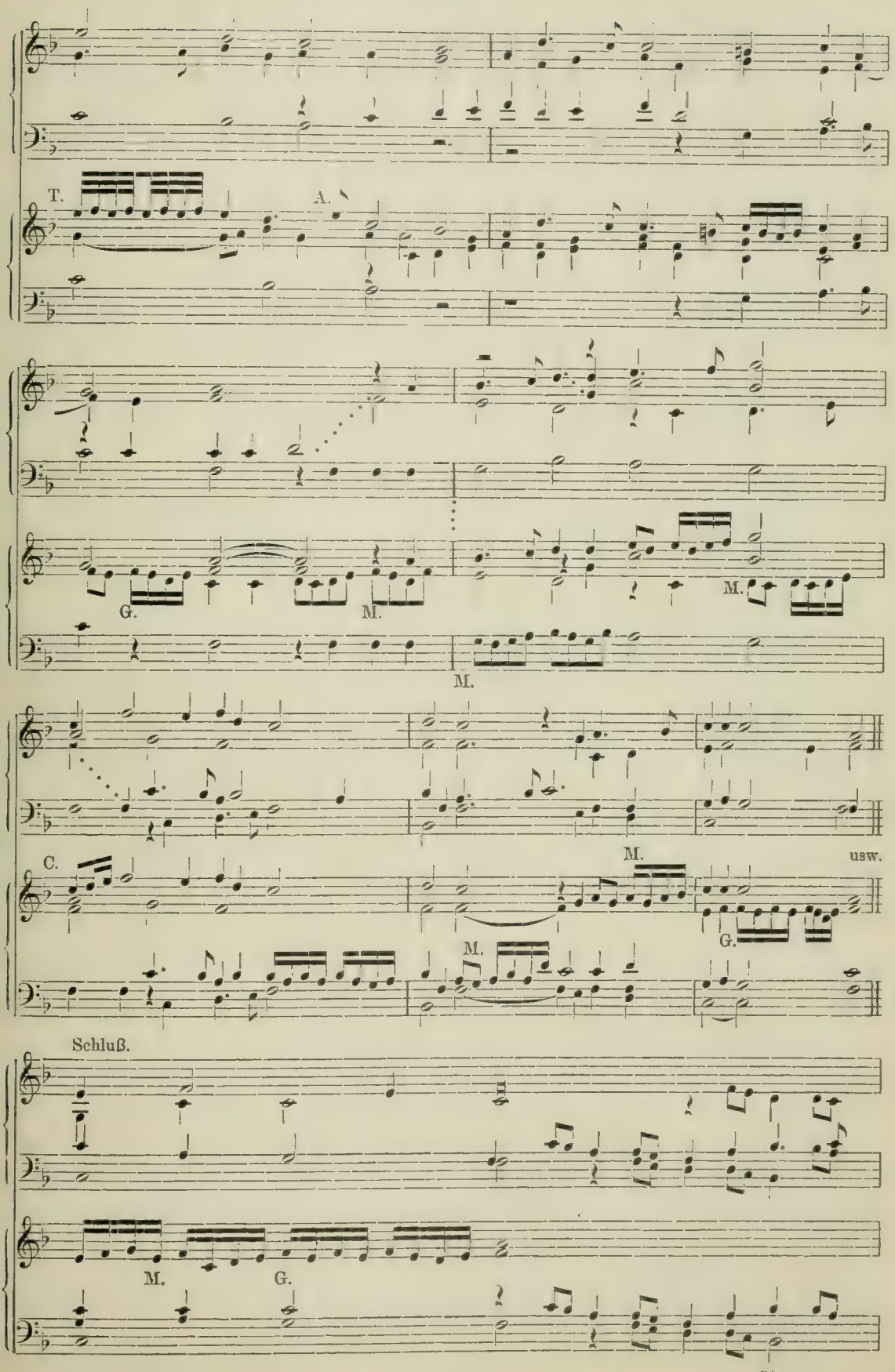


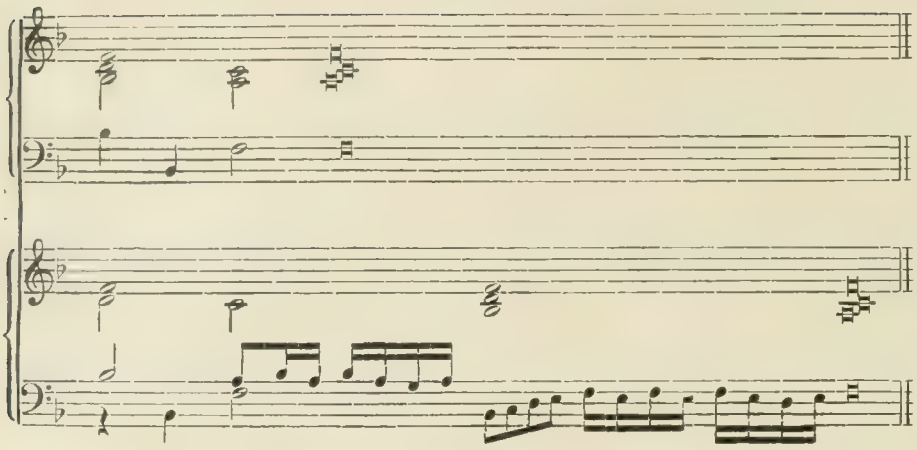
Kanzone d'Antonio Mortaro mit Diminution von A. Gabrieli (1596).



Dieselbe Kanzone mit Diminutionen von Diruta (1609).

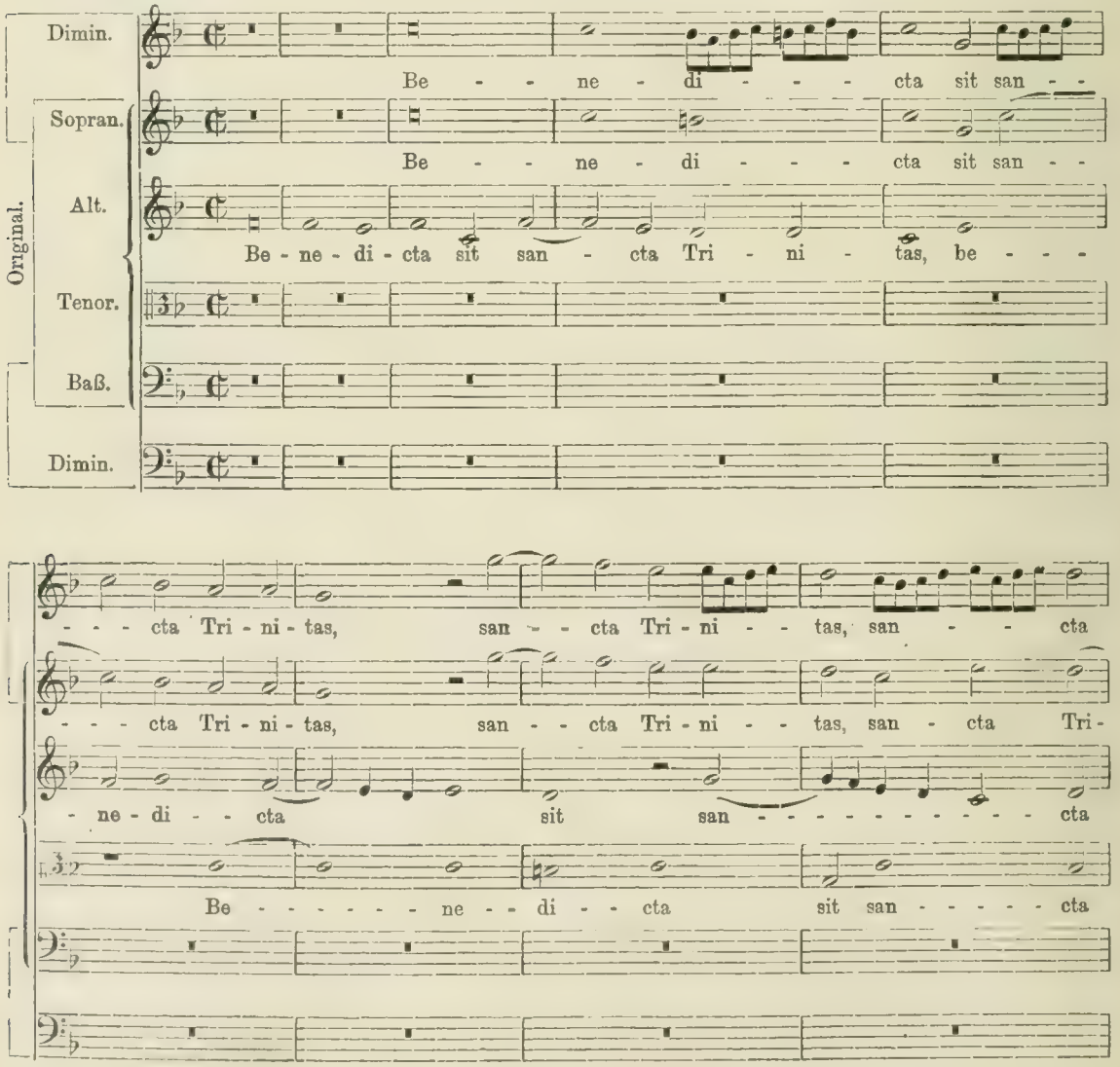



T.
A.
G.
M.
M.
M.
C.
M.
usw.
G.
M.
Schluß.
M.
G.

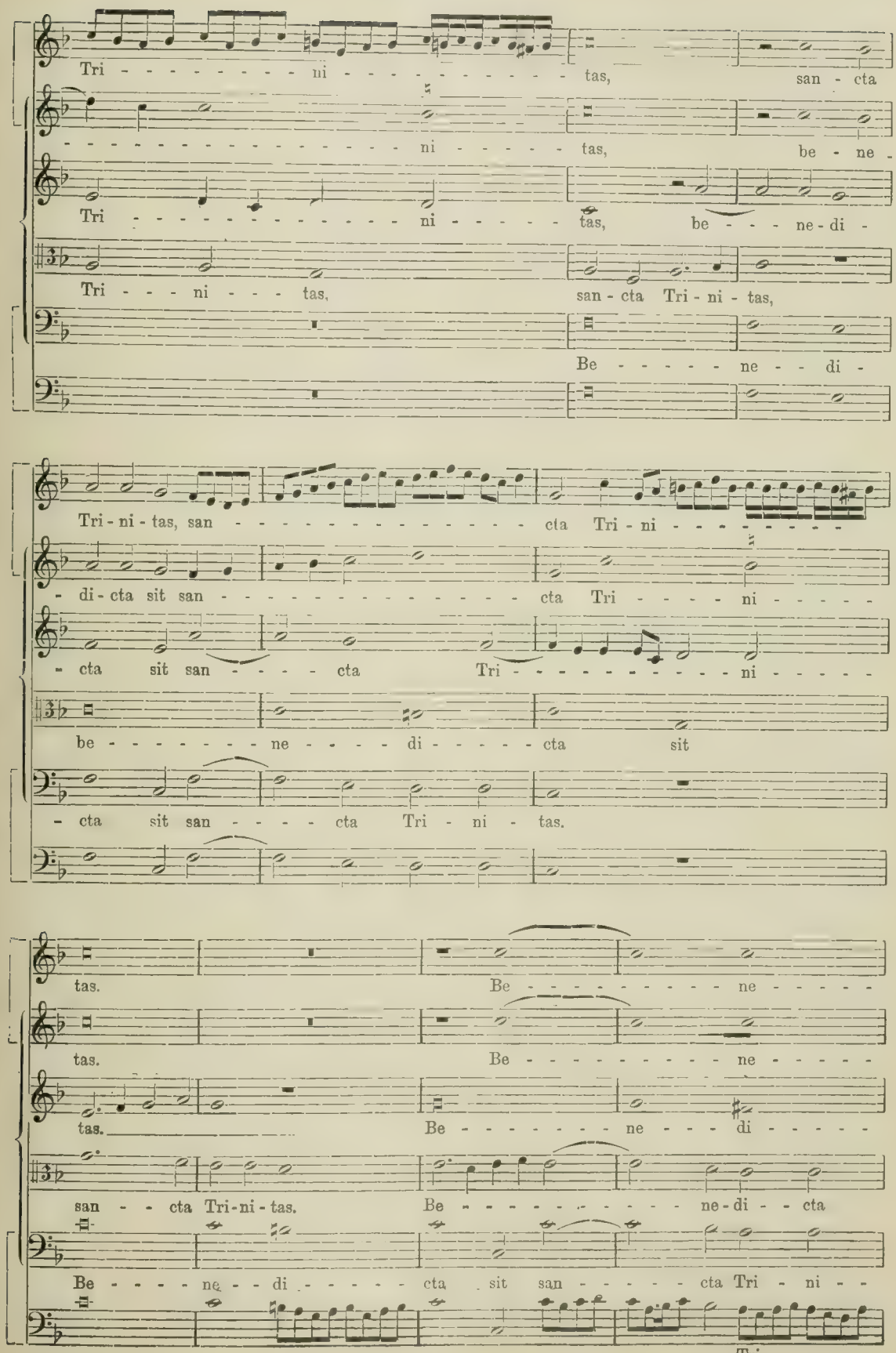


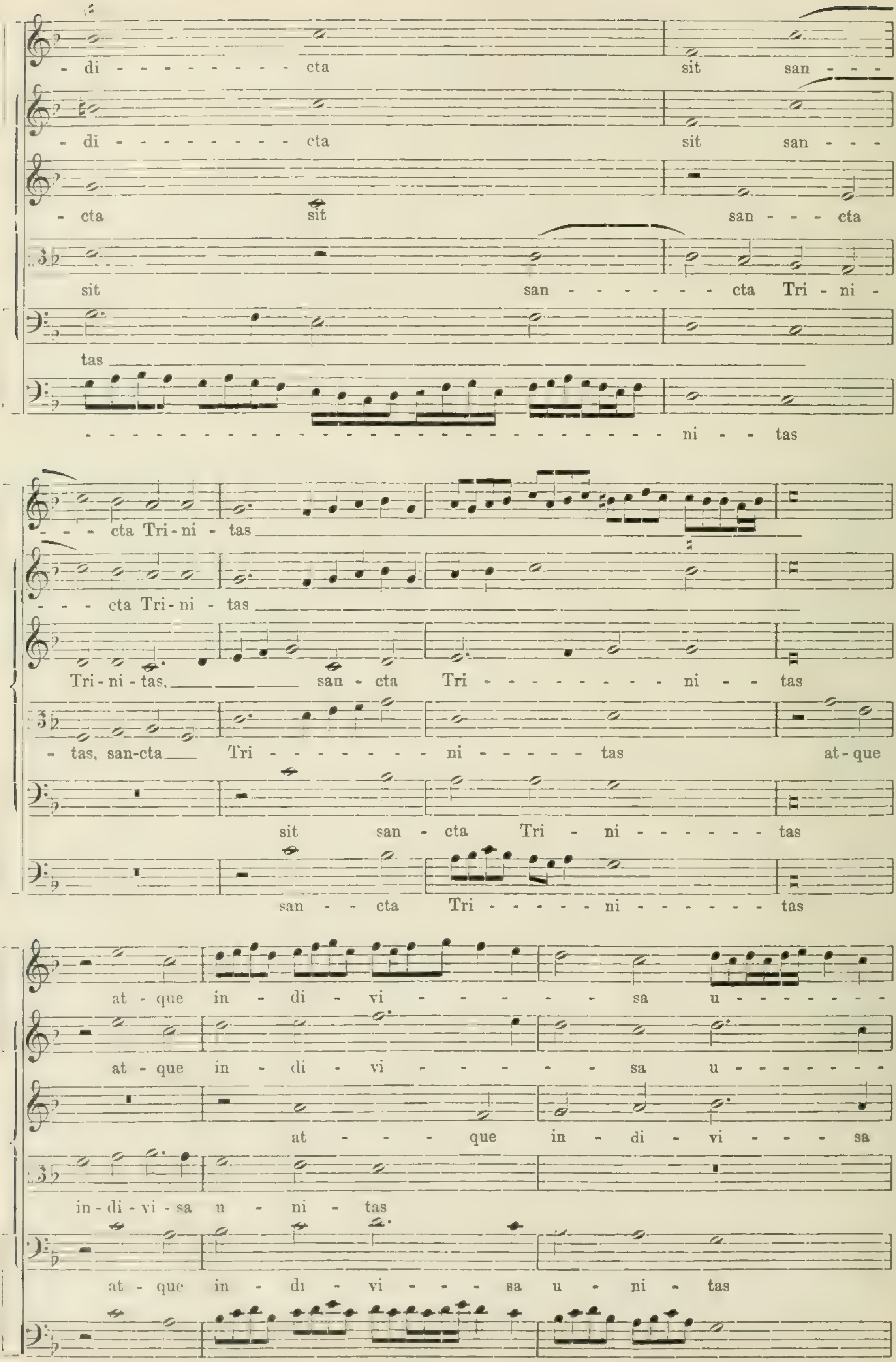
Diminutionsformeln.
M. = Minuta.
G. = Groppi.
T. = Tremolo.
A. = Accento.
C. = Clamazione.

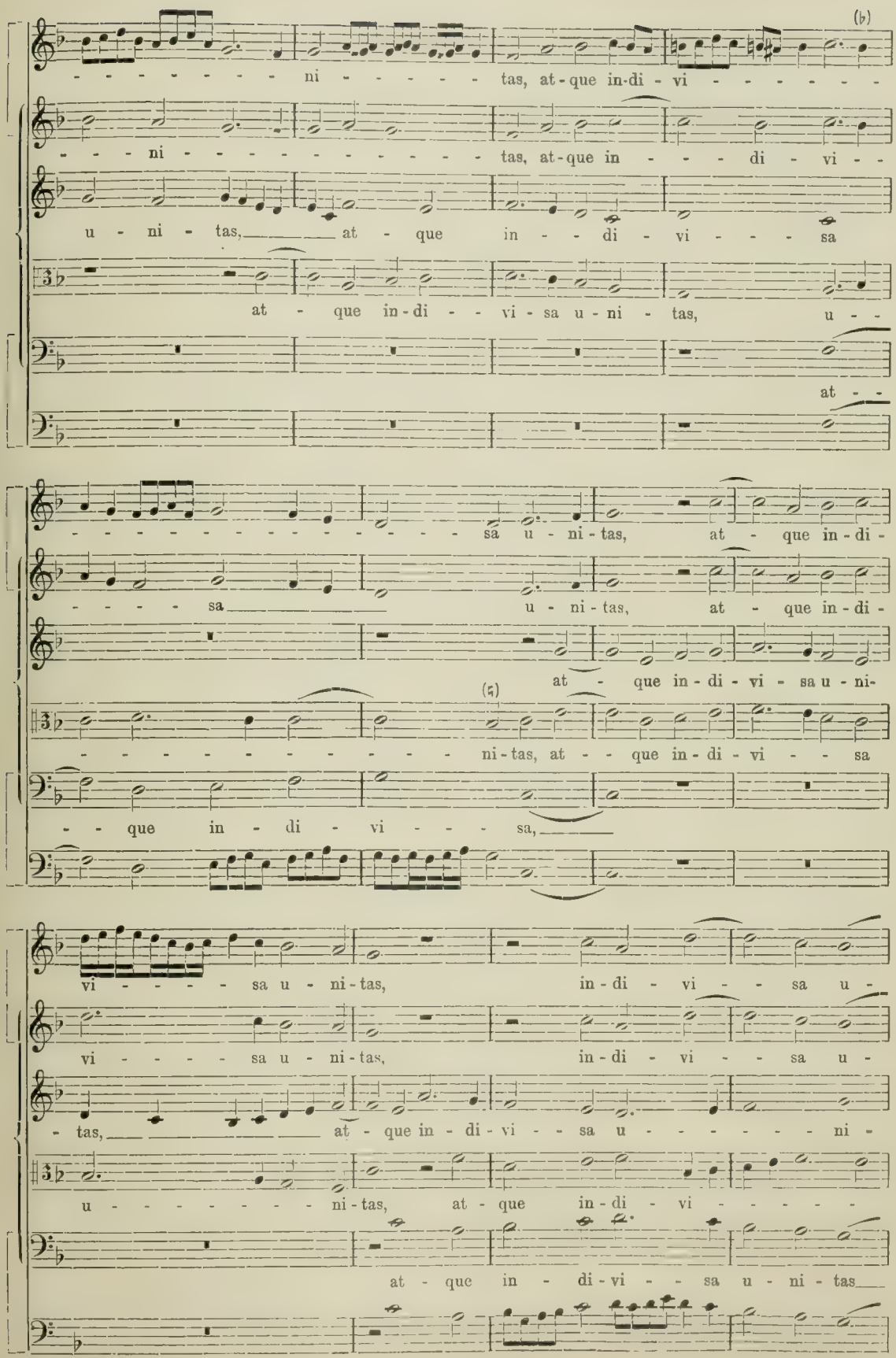
Motette von Palestrina († 1594) mit Diminution der Sopran- und Baßstimme aus »Motetti, Madrigali usw.« von G. Bassano (1591)[1].

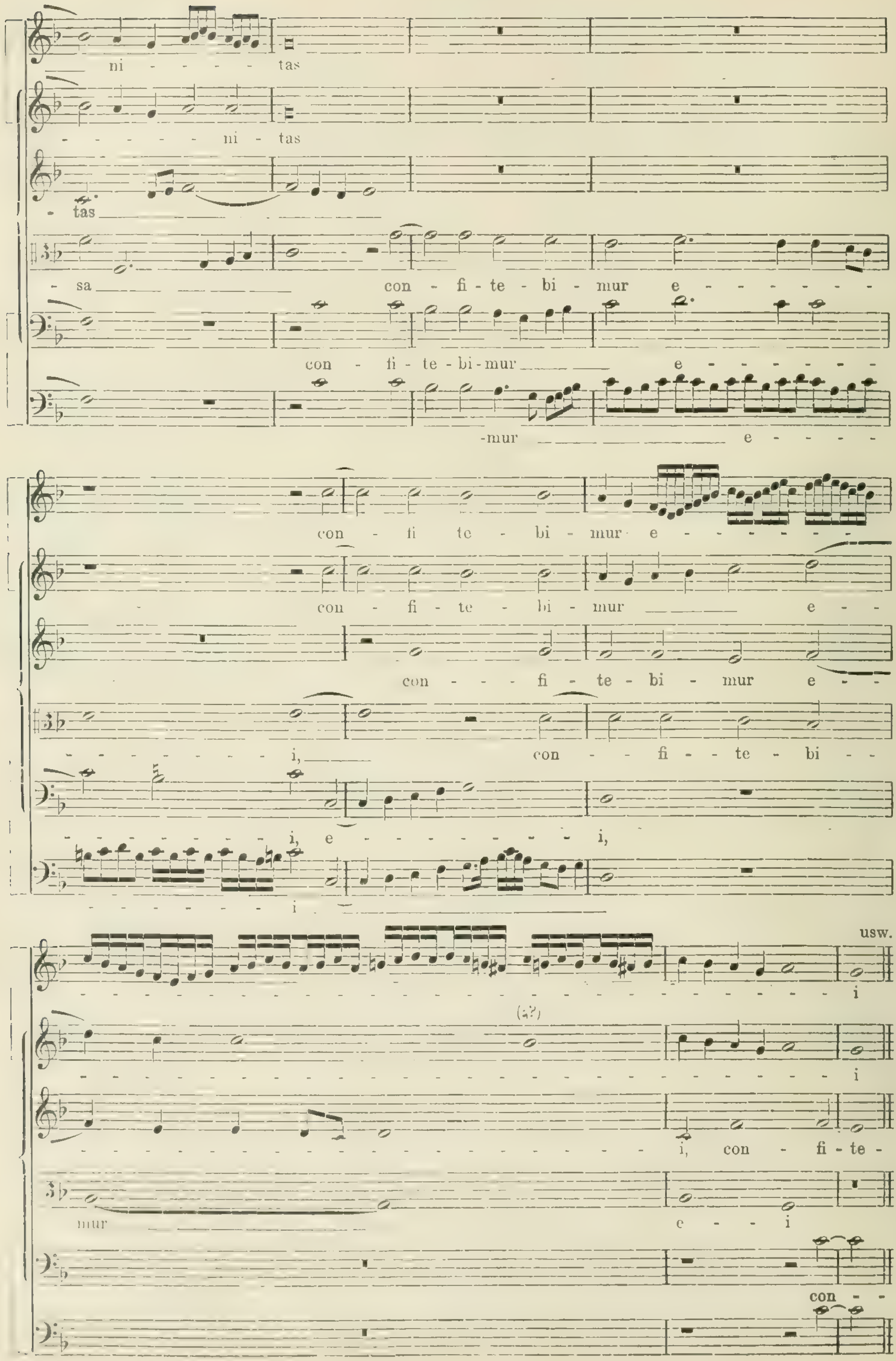


1) Nach dem Exemplar der Ausgabe von 1591 im Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin.


Tri - - - - - - - - - ni - - - - - - - - - - - tas, san - cta
- - - - - - - - - - - - - - - - - ni - - - - - tas, be - ne -
Tri - - - - - - - - - - - - - - - ni - - - - - tas, be - - - ne - di -
Tri - - - ni - - - tas, san - cta Tri - ni - tas,
Be - - - - - - ne - - di -
Tri - ni - tas, san - - - - - - - - - - - - - - - cta Tri - ni - - - - - - - - -
- di - cta sit san - - - - - - - - - - - - - - - cta Tri - - - - ni - - - - - -
- cta sit san - - - - - cta Tri - - - - - - - - - - - ni - - - - - -
be - - - - - - - - ne - - - - - di - - - - - - cta sit
- cta sit san - - - - - cta Tri - ni - tas.
tas. Be - - - - - - - - - - - ne - - - - - -
tas. Be - - - - - - - - - - - ne - - - - - -
tas. Be - - - - - - - - ne - - - di - - - - - -
san - - cta Tri - ni - tas. Be - - - - - - - - - - - ne - di - - cta
Be - - - - - ne - - di - - - - - - cta sit san - - - - - cta Tri - ni - -
Tri - - - -

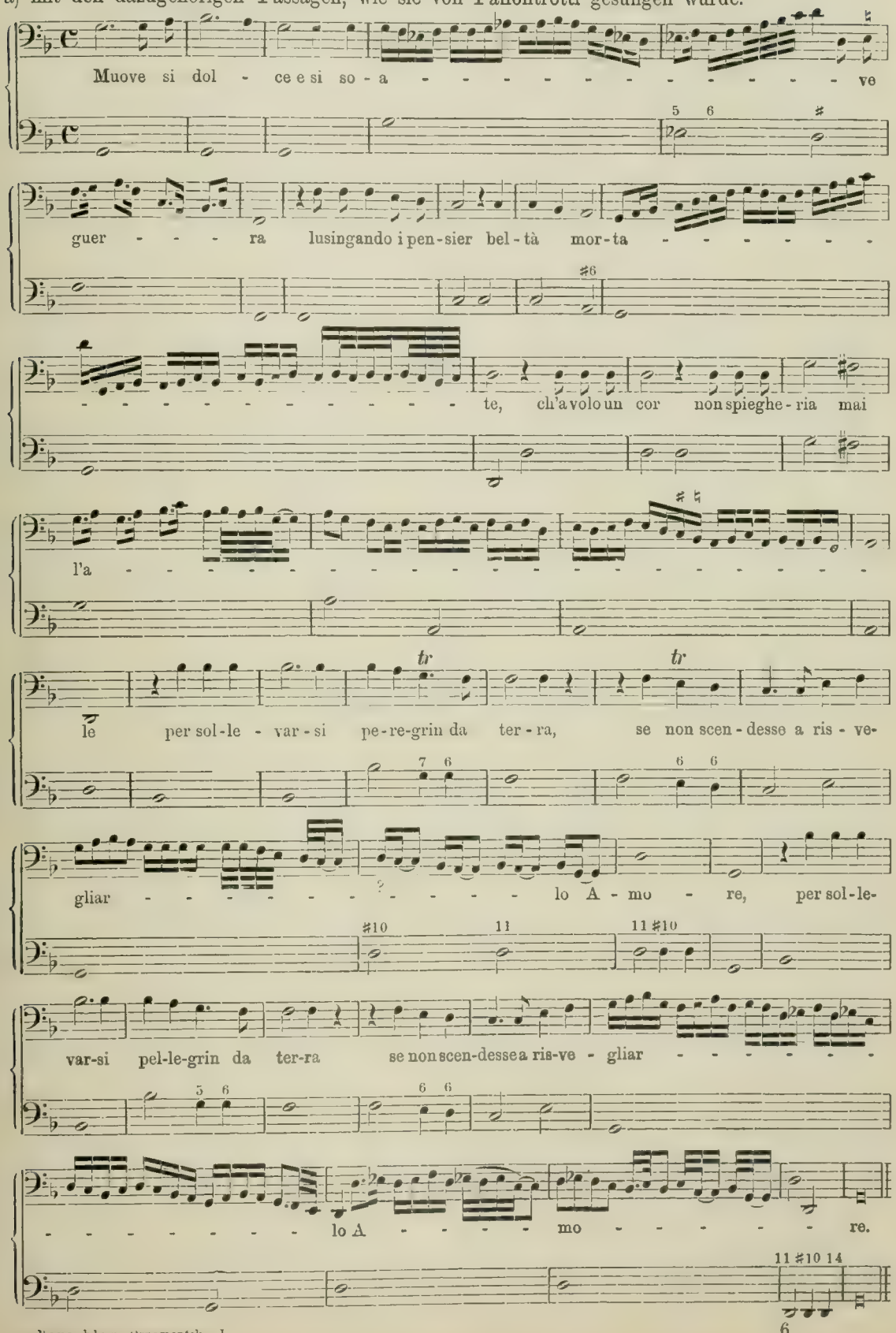

- di - - - - - - - - - - cta sit san - - -
- di - - - - - - - - - - cta sit san - - -
- cta sit san - - - cta
sit san - - - - - - - cta Tri - ni -
tas
- ni - - tas
- - - cta Tri-ni - tas
- - - cta Tri - ni - tas
Tri - ni - tas, san - cta Tri - - - - - - - - - - ni - - tas
- tas, san-cta Tri - - - - - - - - ni - - - - - - tas at - que
sit san - cta Tri - ni - - - - - - - tas
san - - cta Tri - - - - - - ni - - - - - - - tas
at - que in - di - vi - - - - - - - sa u - - - - - - -
at - que in - di - vi - - - - - - - sa u - - - - - - -
at - - - que in - di - vi - - - - sa
in - di - vi - sa u - ni - tas
at - que in - di - vi - - - sa u - ni - tas


ni - - - - - tas, at - que in - di - vi - - - - - -
- - - ni - - - - - - - - - - - tas, at - que in - - - di - vi - -
u - ni - tas, - - - - at - que in - - di - vi - - - - sa
at - que in - di - - vi - sa u - ni - tas, u - -
at - -
- - - - - - - - - - - - - - - - sa u - ni - tas, at - que in - di -
- - - - sa - - - - - - - - u - ni - tas, at - que in - di -
at - que in - di - vi - sa u - ni -
- - - - - - - - - - - - ni - tas, at - - que in - di - vi - - sa
- - que in - di - vi - - - - sa, - - - - -
vi - - - - - sa u - ni - tas, in - di - vi - - sa u -
vi - - - - - sa u - ni - tas, in - di - vi - - sa u -
- tas, - - - - - - - - - - at - que in - di - vi - - sa u - - - - - - - ni -
u - - - - - - - - - ni - tas, at - que in - di - vi - - - - - -
at - que in - di - vi - - sa u - ni - tas - -

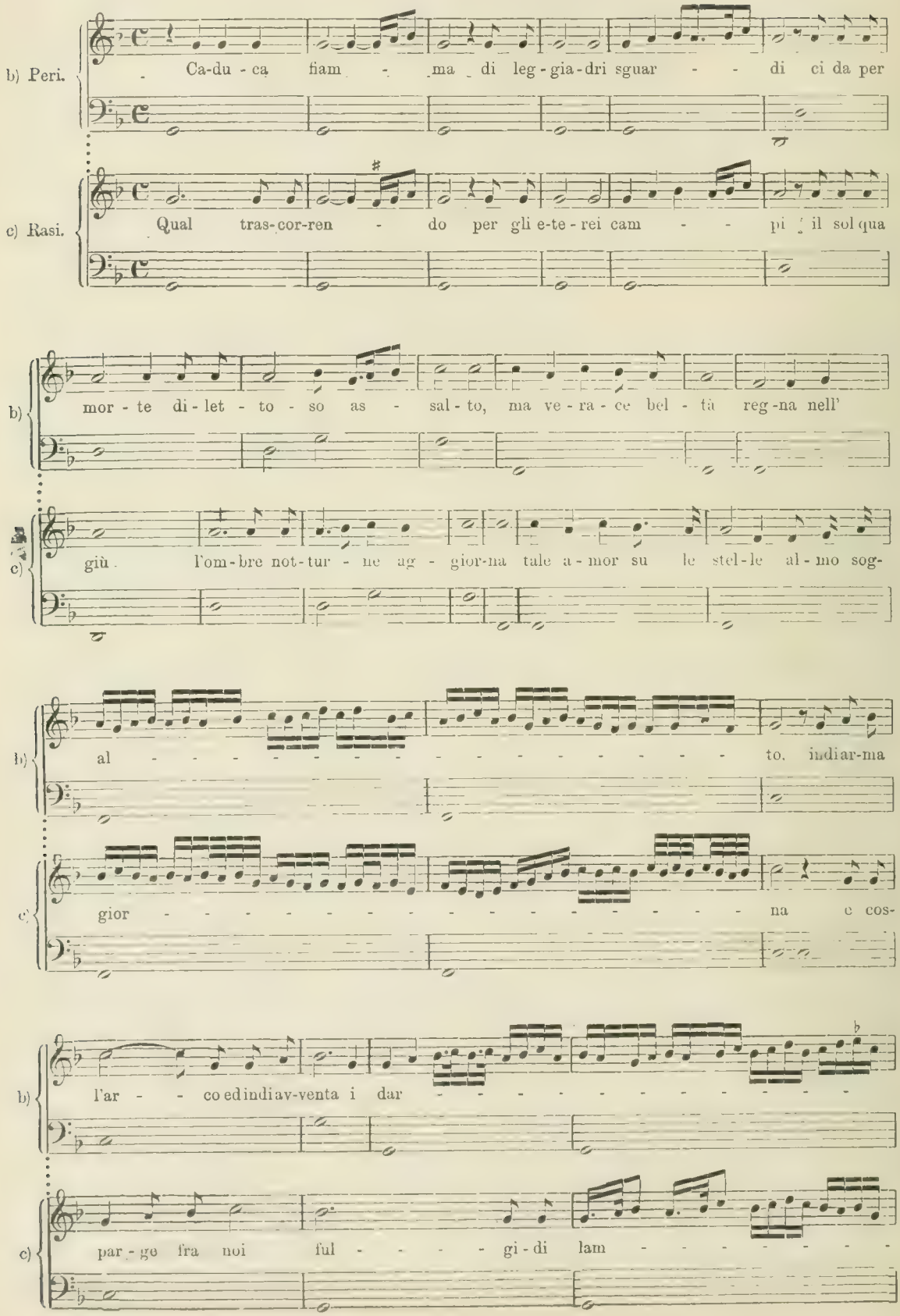

ni - tas
ni - tas
tas
sa con - fi - te - bi - mur e
con - fi - te - bi - mur e
-mur e
con - fi te - bi - mur e
con - fi - te - bi - mur e
con - fi - te - bi - mur e
i, con - fi - te - bi
i, e - i,
i
usw.
i
(?)
i
i, con - fi - te
mur
e - i
con

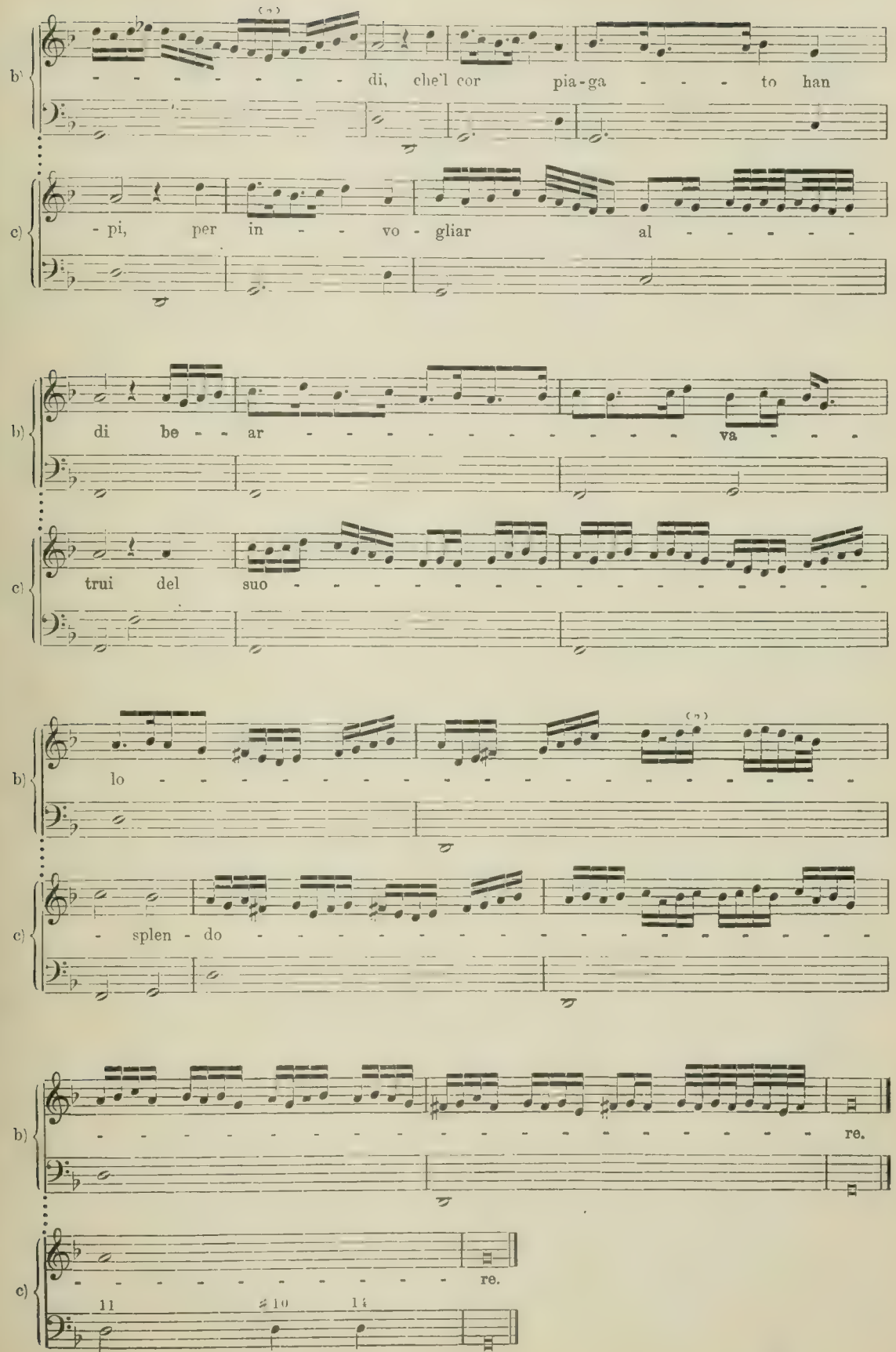
Caccini. Arie aus der Oper »Il rapimento di Cefalo« (1597).

a) mit den dazugehörigen Passagen, wie sie von Pallontrotti gesungen wurde.

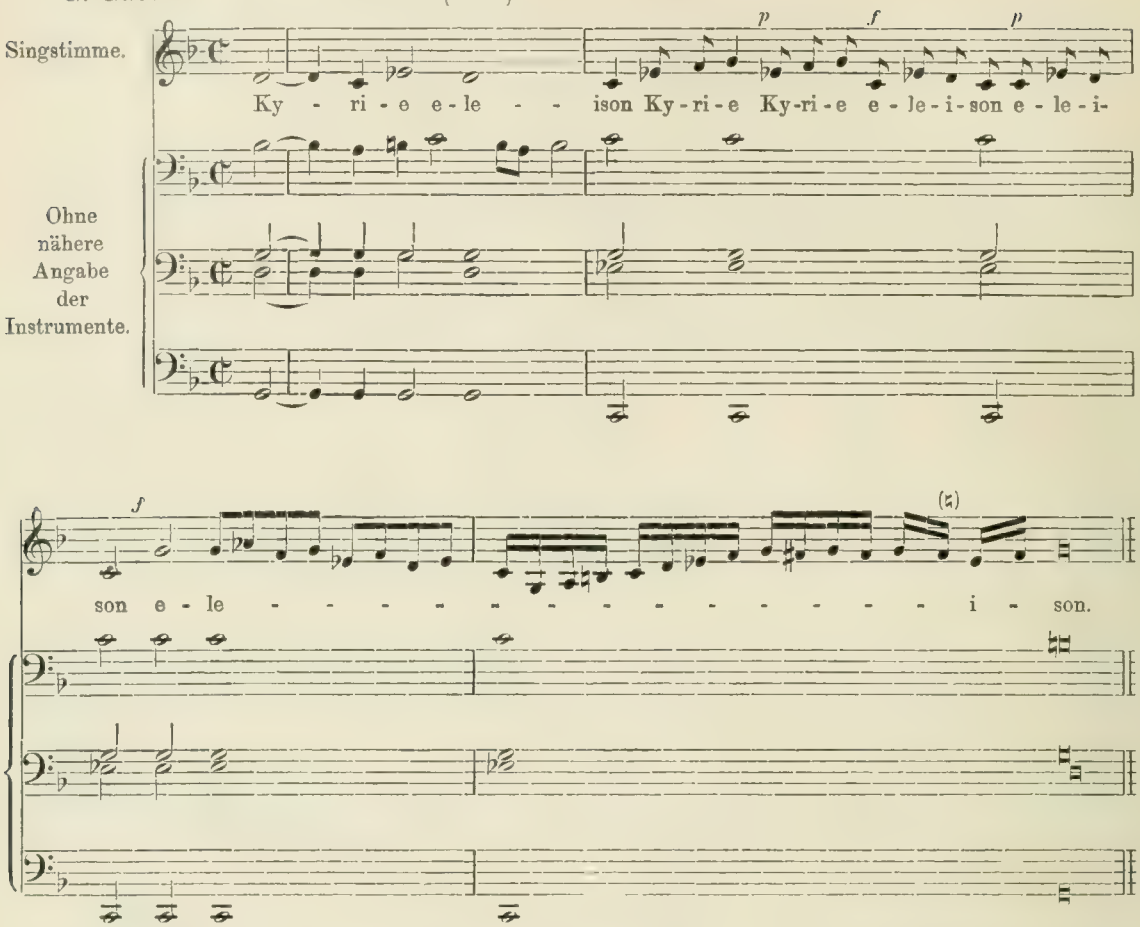


Dieselbe Arie, wie sie b) von Peri, c) von Rasi gesungen wurde.

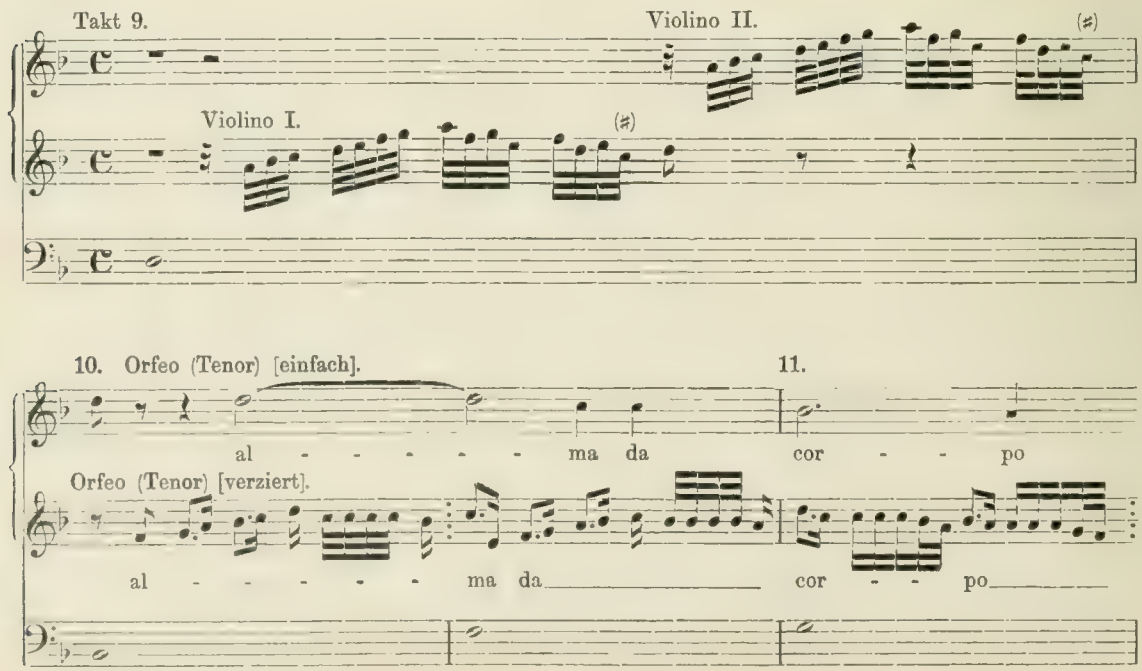


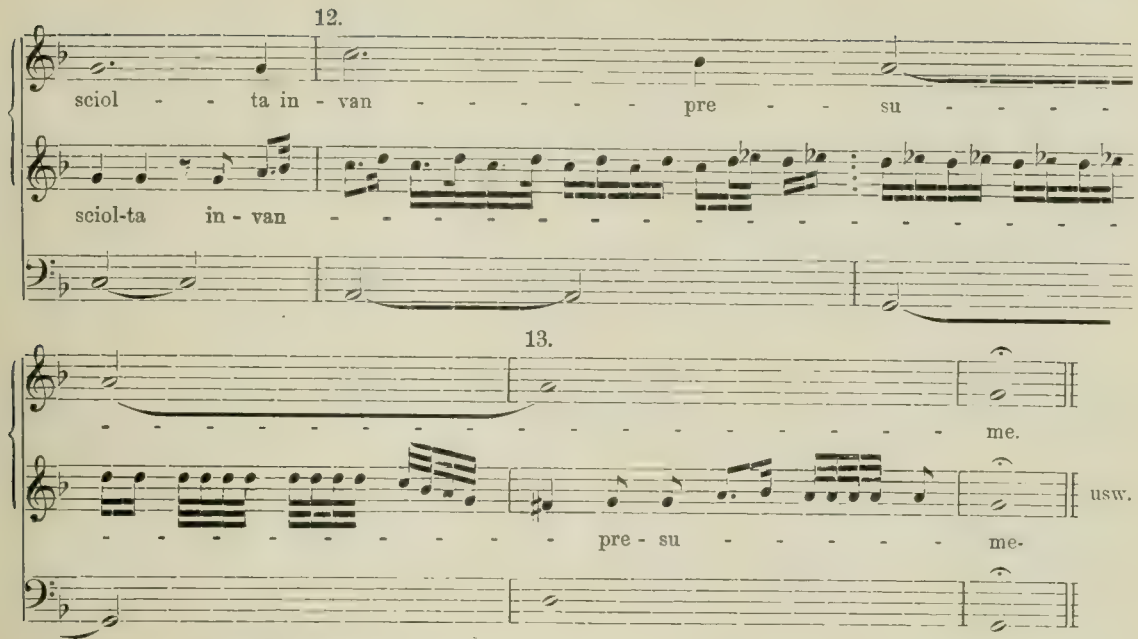

b)
di, che'l cor pia-ga - - - to han
c)
- pi, per in - - vo - gliar al - - - - -
b)
di be - - ar - - - - - - - - - - va - - -
c)
trui del suo - - - - - - - - - - - - - - - -
b)
lo -
c)
- splen - do - - - - - - - - - - - - - - - -
b)
- re.
c)
- - - - - - - - - - - - re.
11
10
14

G. Gabrieli. Aus einer Messe (1615).

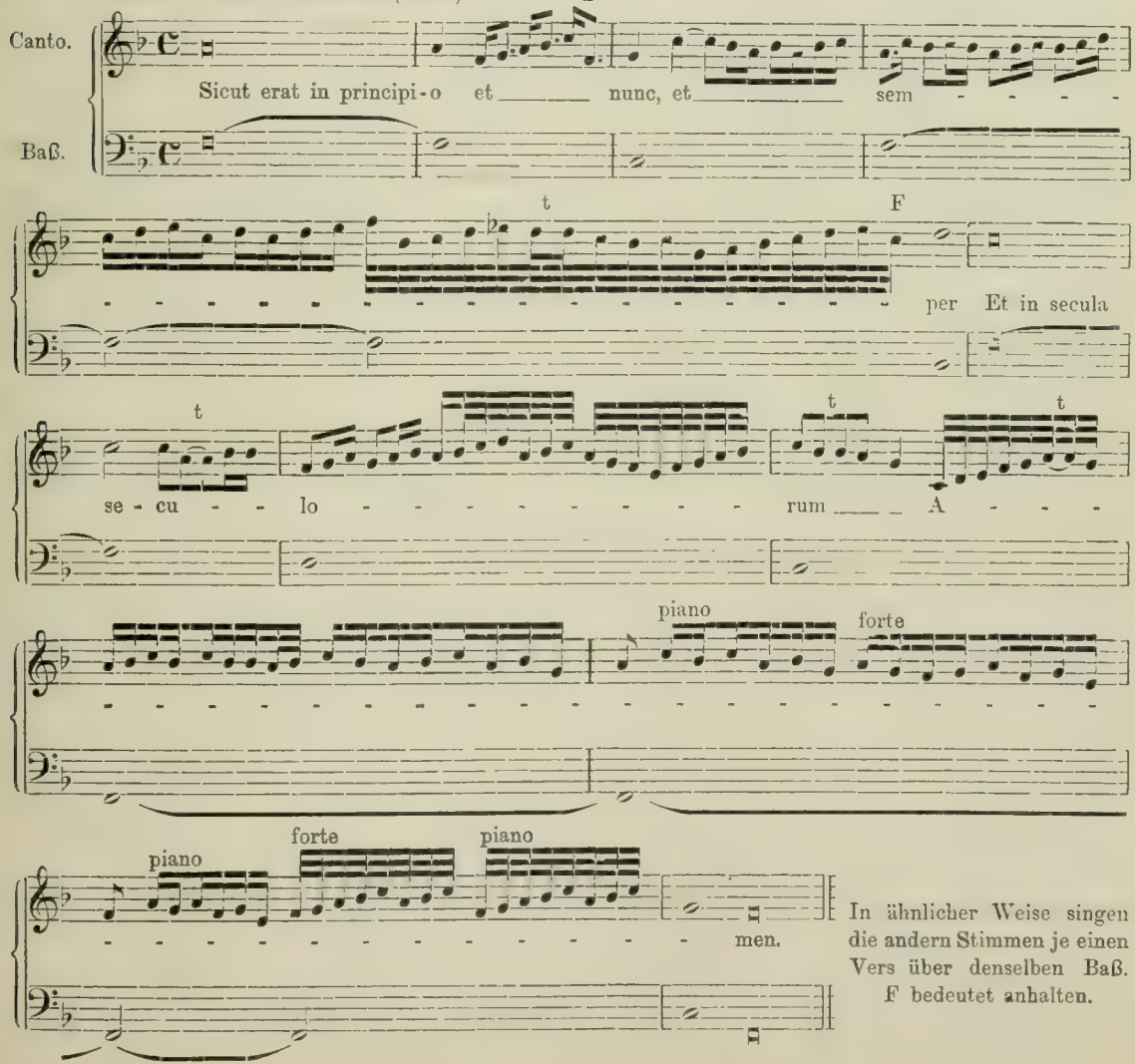


Monteverdi. »Orfeo« (1609). Anrede des Orfeo an Charon in einfacher und verzierter Form.

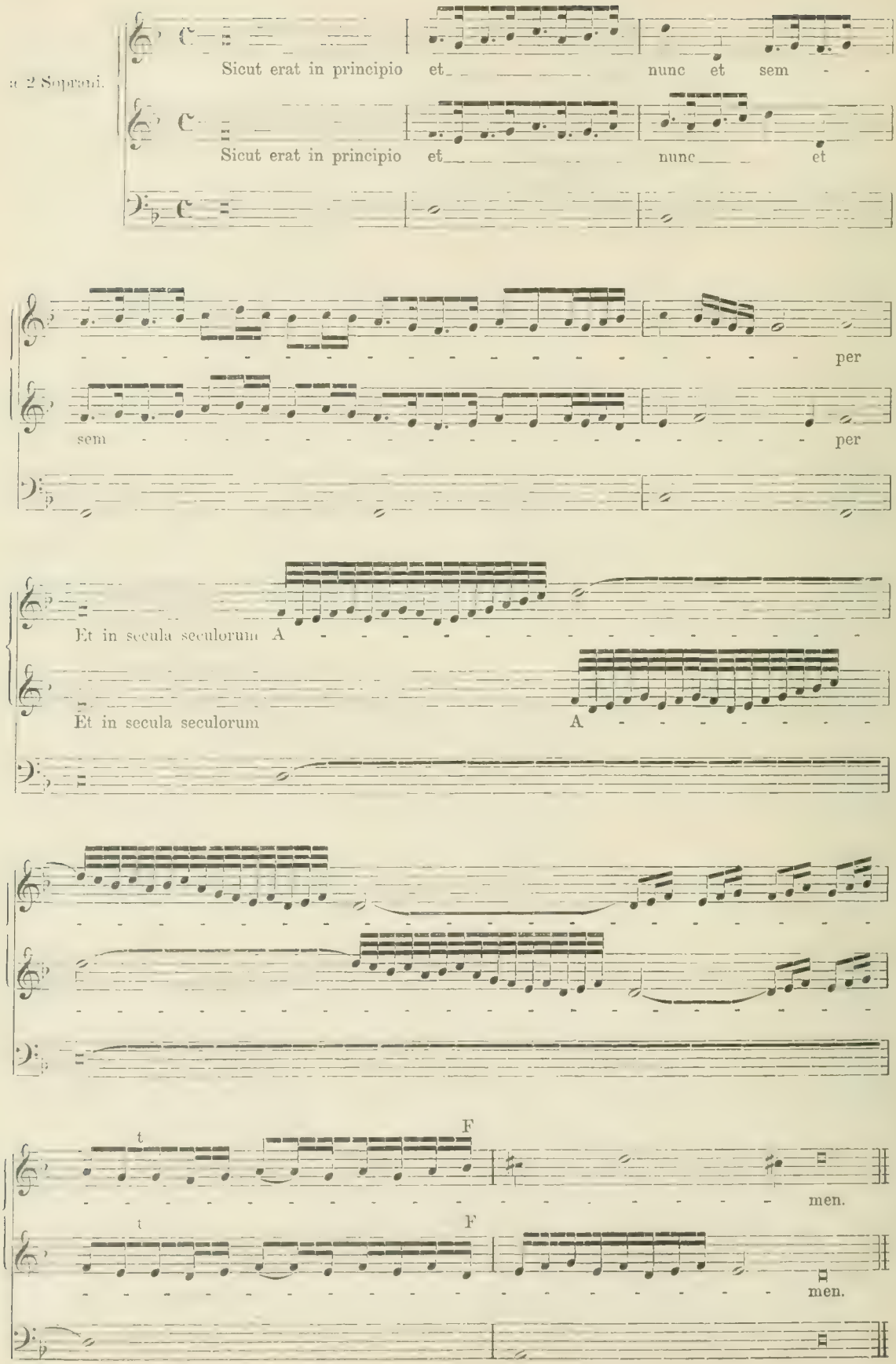




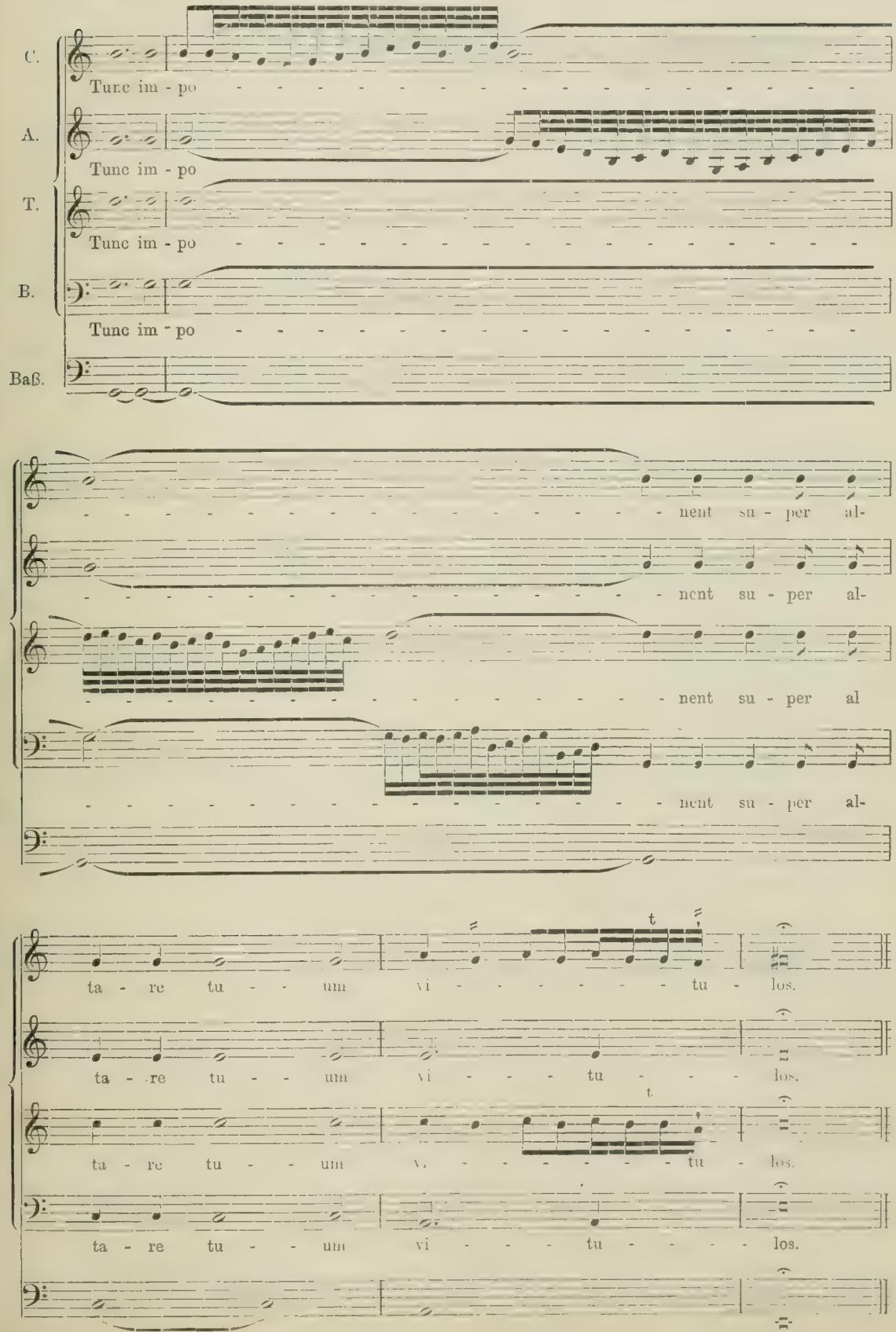
F. Severi. Falso Bordone (1615).



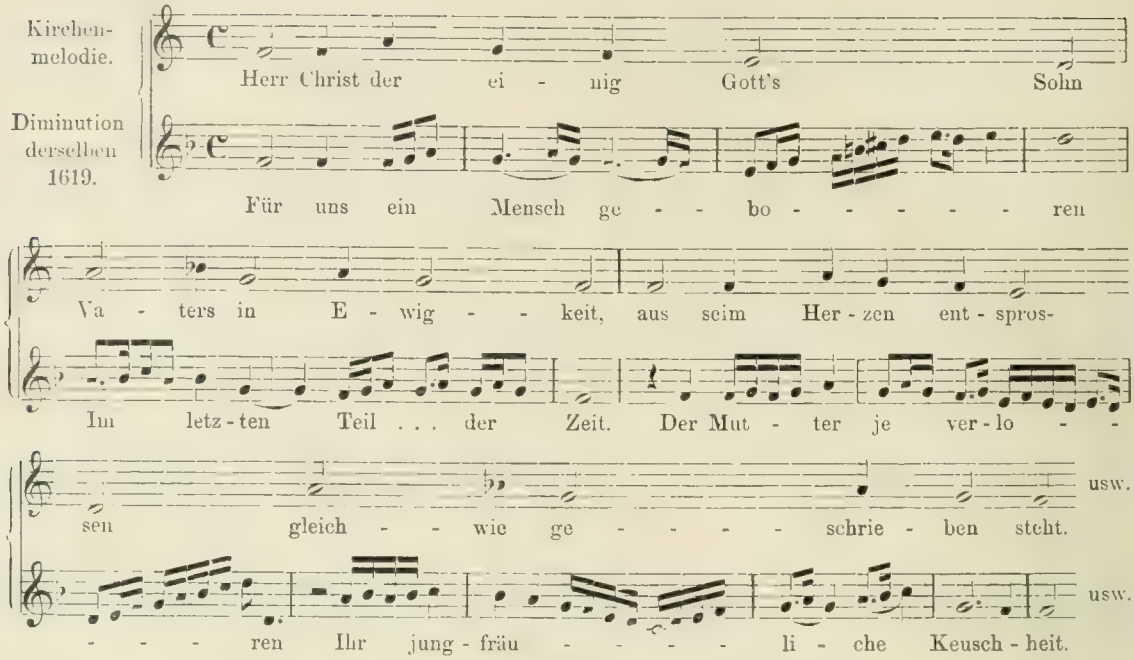
In ähnlicher Weise singen die andern Stimmen je einen Vers über denselben Baß. F bedeutet anhalten.


a 2 Soprani.
Sicut erat in principio et nunc et sem -
Sicut erat in principio et nunc et
per
sem
per
Et in secula seculorum A
Et in secula seculorum
A
t
F
men.
t
F
men.

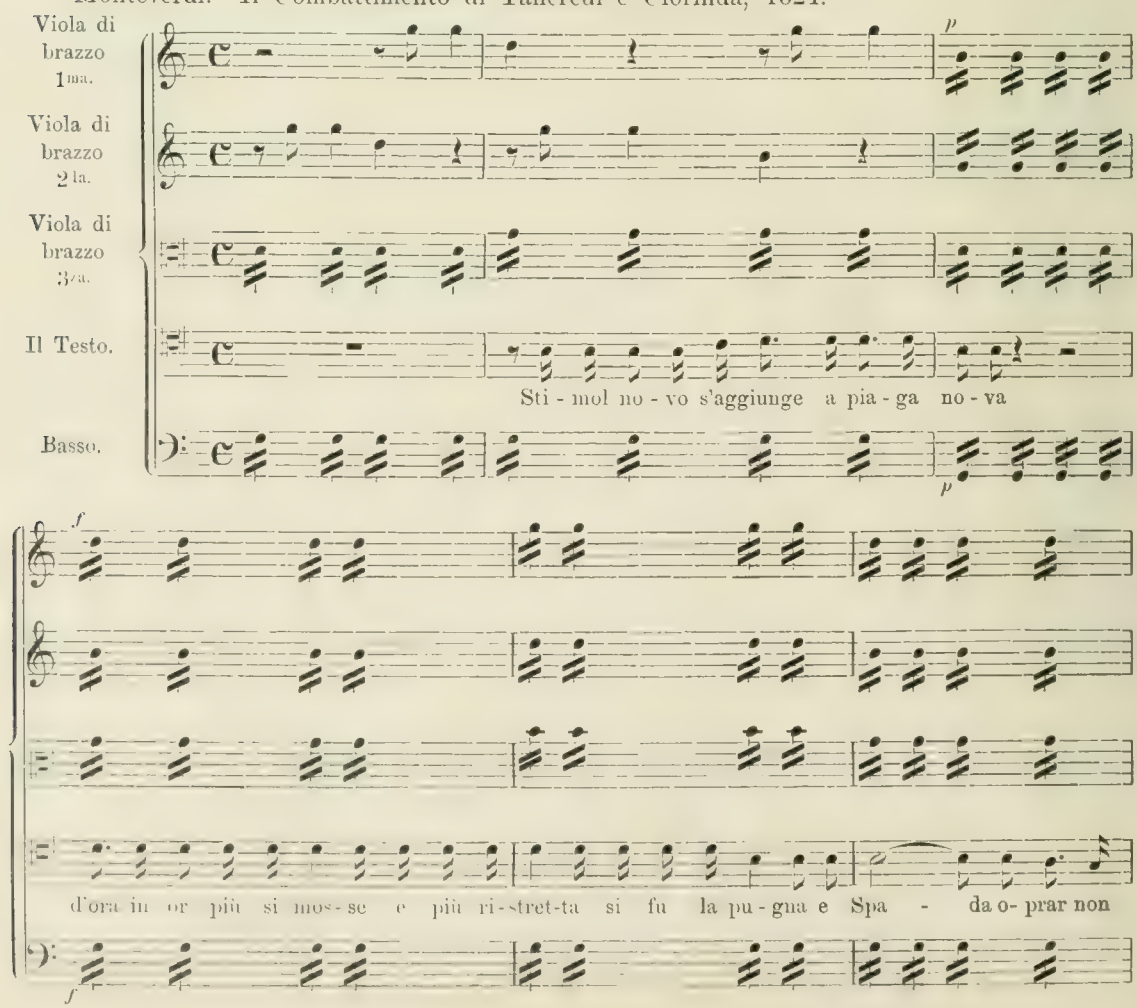
Schluß aus einem »Miserere« von Dentice.

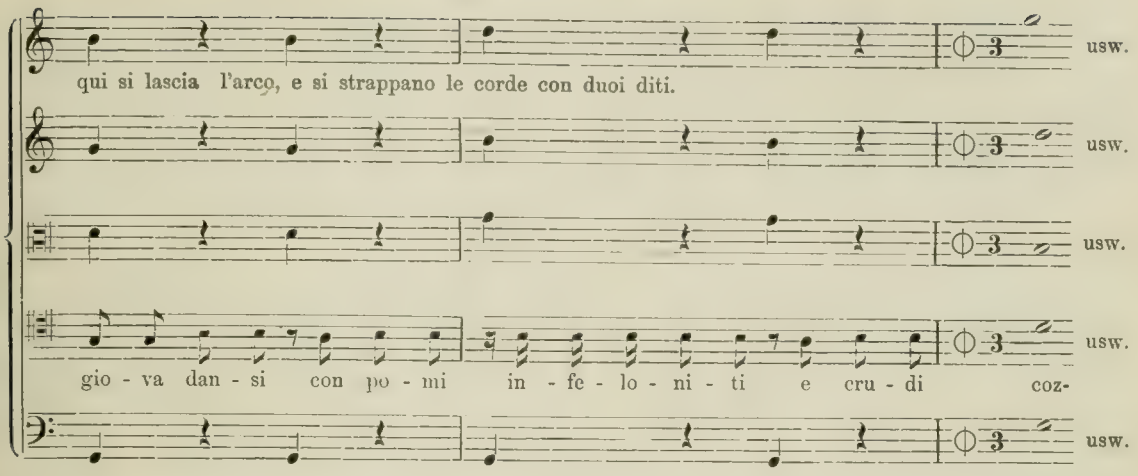


M. Prätorius.

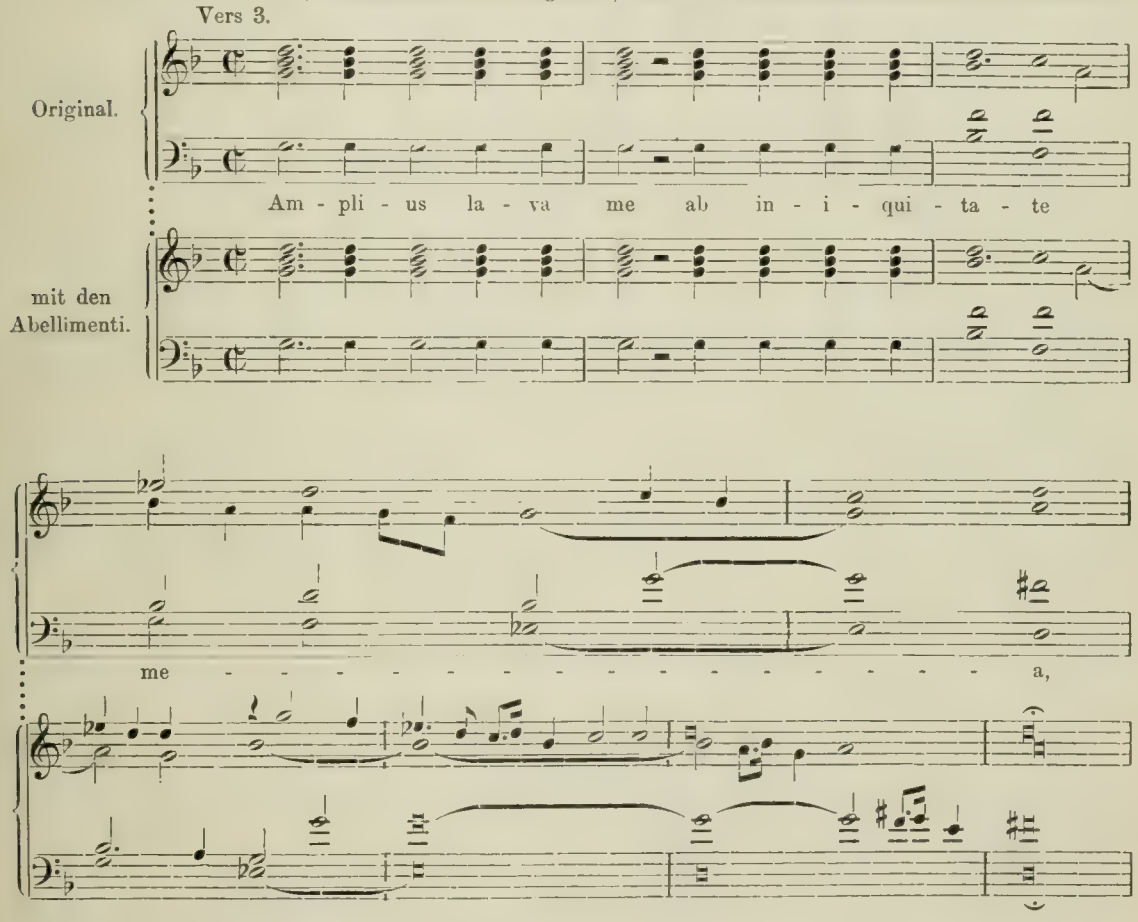


Monteverdi. Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, 1624.

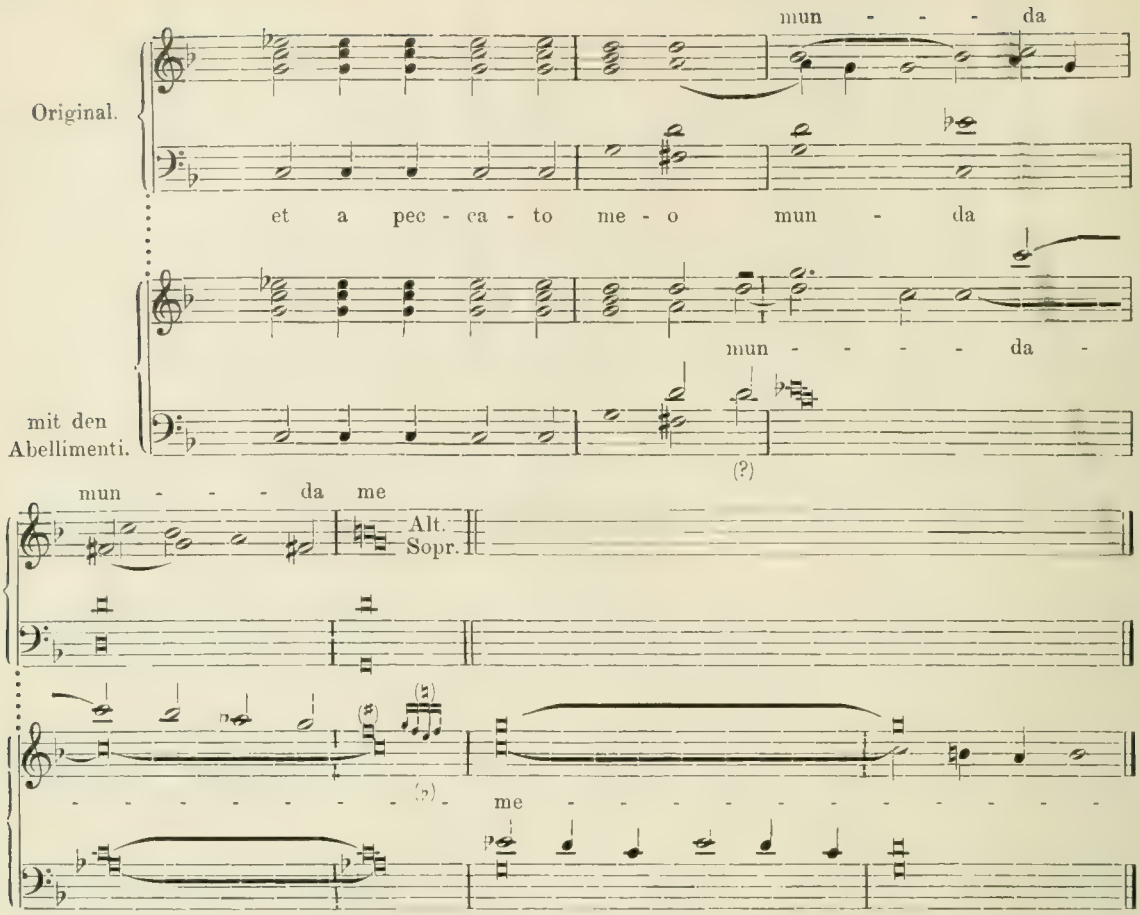




Allegri (1584—1652). »Miserere« im Original [1]) und mit den traditionellen »Abellimenti«.



1) Die Art, in welcher das Miserere in der päpstlichen Kapelle gesungen wurde, wich erheblich ab von der gedruckten Fassung. Den ersten Vers gab man allerdings notengetreu wieder, als zweiten und vierten substituierte man dagegen eine gregorianische Psalmodie, und hiervon umrahmt ließen sich im dritten Vers vier ausgewählte Solisten mit den angegebenen Abellimenti hören. In dieser Wechselfolge von vier zu vier Versen wurde dann das ganze Miserere durchgeführt. (S. Grove, Dict.) Vgl. Mendelssohns Reisebrief an Zelter und O. Nicolais Tagebücher. In den letzteren heißt es u. a.: »Sie (die päpstlichen Sänger) schnörkeln immer und doch macht das Ganze eine herrliche Wirkung«, ein andermal freilich: »Die Sixtina detonirt doch oft greulich und macht häßliche Schnörkel. O mein Deutschland!«



Längst gilt uns der Name »Palestrina« als Symbol für das Einfach-Großartige, Würdevoll-Erhabene in der Tonkunst, um so mehr muß es befremden, gerade seine Zeit (mit Einschluß der ersten Dezennien nach seinem Tode) von einer zügellosen Verschnörkelungssucht beherrscht zu finden. Die Extravaganzen der damaligen Diminutionen zu Tonwerken Palestrinas und Lassos (beide † 1594), der Varian tenzur Arie aus Caccinis »Cefalo« und der Faux-bourdons aus der Zeit von 1600-1630 sind später nie überboten worden. Bei den Faux-bourdons war z. B. nichts gegeben, als ein Baßgang von wenigen Noten, über welchem der Sänger sich schrankenlos in Fiorituren ergehen konnte. Ohne faßbares Thema oder Motiv bestanden diese »Psalmen« demnach in musikalischer Hinsicht ausschließlich aus Verschnörkelungen.« [1])

1) Zur Charakteristik der Zeitverhältnisse diene noch folgendes. Die 1584 vom Papste einberufene Kommission zur endgültigen Regelung des Kirchengesanges bestand aus acht Kardinälen und acht Sängern! — Als Zacconi 1578 nach der Universitätsstadt Pavia kam, war der Ziergesang daselbst noch unbekannt, aber nur um so dringender ward er aufgefordert, denselben beim Gottesdienst hören zu lassen. **Doch ist es dem Ziergesang zu keiner Zeit gelungen, die schlichte, notengetreue Ausführung gänzlich aus der Musikpraxis zu verdrängen.** Da Diminutionen zu Werken Lassos genau nach derselben Schablone hergestellt wurden, wie zu Werken Palestrinas, so veröffentlichen wir statt ersterer lieber die wenig bekannte Tagesordnung der bayrischen Kapelle aus jener Zeit. Wie das Mitglied Trojanus berichtet, hatten »die Sänger jeden Morgen beim Hochamte, am Sonnabend und an gebotenen Feierabenden auch zur Vesper zu erscheinen. Die Blasinstrumente spielten an Sonn- und Festtagen bei dem Hochamte und der Vesper mit den Sängern, die Streichinstrumente dagegen nur bei der Tafel; es gaben aber oft auch die herzoglichen Musiker zur Mittagszeit auf der Viole, Viola di Gamba, dem Clavichord, der Querpfeife und Cither und anderen Instrumenten mit den Kammersängern die angenehmsten Concerte. Bei der Tafel ist die Ordnung folgende: Nachdem die ersten Speisen aufgetragen sind, Alles sich gesetzt hat und jedes Geräusch vorüber ist, beginnen die Blasinstrumente, als Sackpfeife, Flöte, Querpfeifen, Posaunen und Hörner französische Lieder und andere muntere Stücke zu spielen. Nach diesen spielt Antonio Morari mit seinen Musikern auf Saiteninstrumenten: der Viole, Viola di Gamba und andern ebenfalls französische Gesänge, Motetten und Madrigals in schöner Harmonie. Endlich wenn zum Nachtisch die Früchte aufgetragen werden, beginnt Orlando di Lasso mit seinen Sängern seine täglich neu verfertigten

Wie immer man über eine solche Musikpraxis urteilen möge, des Eindrucks wird man sich nicht erwehren können: daß die Gestalt, in welcher uns die alten Tonwerke durch den Druck überliefert sind, nicht im entferntesten ein Abbild gewährt von ihrer damaligen klanglichen Verkörperung, und daß die Signatur der letzteren nicht Steifheit war oder Starrheit, sondern Leben und Bewegung.

Anhang.

a) Die Verzierungen der Engländer.

Die musikalische Entwicklung der englischen Nation gleicht der des typischen Wunderkindes, welches nach einer Periode erstaunlicher Frühreife[1]) sich zum gewöhnlichen Alltagsmenschen auswächst. Jedenfalls waren die Briten ehemals den Bewohnern des Festlandes in manchem voraus, und wenn auch späterhin die englischen Madrigalisten sich dem universellen Vokalstil anschlossen, so gelang es doch den englischen Virginalisten sich zu einer eigenartigen Spezialität auszubilden, indem sie den Klavierstil mehr von dem der Orgel loslösten. An Ausschmückungen sind diese Virginalstücke überreich: Vielfach ergehen sie sich in ausgeschriebenen Fiorituren, mitunter aber beschränken sie sich auf kurze Andeutungen durch Zeichen. In den reichhaltigen Sammelwerken: dem »Fitzwilliam Virginal Book« (von zirka 1564—1625), in der »Parthenia« (1611) und anderwärts erscheinen folgende Marken und dabei gilt vermutlich

– für einen Vorschlag oder Schleifer, auch wohl für einen Mordent,

≠ für einen Triller (kurz oder lang).

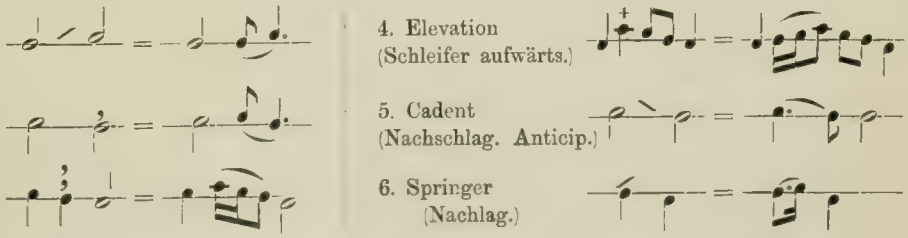
Da die insulare Absonderung sich selbst in den Verzierungszeichen äußert, so stellen wir alles, was über die englische Ornamentik bekannt ist, in einer Tabelle zusammen, übergehen aber die Anleitungen zur Diminution, indem Morley (1597) und Simpson (1659) hierin den Italienern gegenüber keinen Fortschritt bedeuten.

Als hervorragendster englischer Komponist gilt Purcell, dessen Musik bereits den gesund-kräftigen Charakterzug aufweist, welchen später Händel zum vollendetsten Ausdruck brachte. Ein Freund reichhaltiger Verschnörkelungen, verwendet Purcell z. B. in der »Frostszene« des »König Arthur« die Bebung 〰 höchst eigenartig, um das Frösteln auszudrücken (s. Notenbeispiel). Mit dem Tode dieses Komponisten erlischt die englische Musik als nationale Kunst, dagegen haben sich die englischen Verzierungszeichen lange im Gebrauch erhalten. Der vortreffliche holländische Organist und Komponist Sweelinck verpflanzte sie auf den Kontinent, und durch seine zahlreichen Schüler gelangten sie schließlich auch nach Deutschland. Bei Reinken und Kuhnau u. a. werden wir ihnen wieder begegnen.

Tabelle englischer Verzierungen.

Chr. Simpson. »The Division Viol.« (1659 and 1667.)

Smooth Graces. (Glatte Verzierungen.)



Compositionen vorzutragen. Gewöhnlich werden die schönsten Quartette, Terzette von diesen geübten Sängern immer zu des erlauchten Herzogs vollkommener Zufriedenheit gesungen, welcher oftmals die Tafel unterbricht und der Musik allein seine Aufmerksamkeit schenkt.« Man sieht, die ganze Musikpflege pendelte damals zwischen Kirche und Mahlzeit. Konzerte gegen Eintrittsgeld veranstaltete wohl zuerst ein spekulativer Engländer 1672.

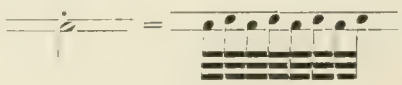
1) Man denke an die frühzeitige Verwendung ausgedehnter Terzen- und Sextengänge im Faux-bourdon und Gymel, an den erstaunlichen Kanon »Sumer is icumen in« zirka 1250), an die früheste Tabulatur (vor 1330).

Shaked Graces. Getrillte Verzierungen.

7. Shaked Beat

8. Backfall shaked

9. Open Shake erklärt als Triller.
10. Close Shake erklärt als Vibrato.

Close Shake 

11. Elevation

12. Cadent

13. Double Relish (nach Simpson = Cadence di Groppoc. Trillo.

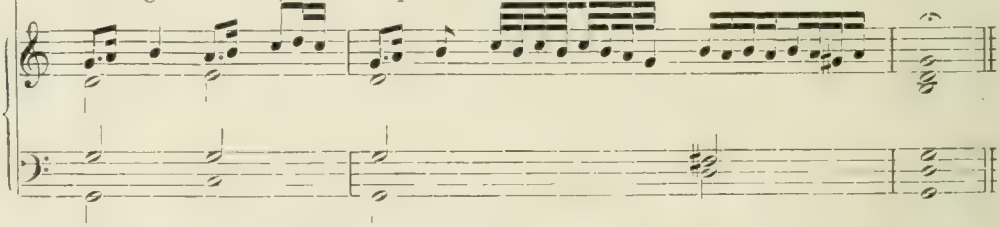
oder:

[Triller mit veränderter Schlußnote.]

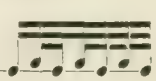
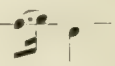
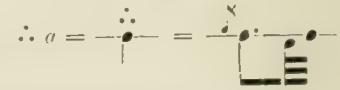
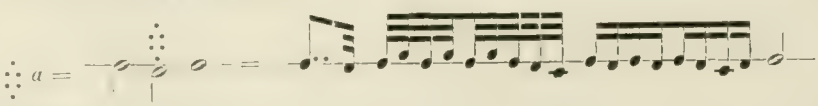
Edw. Bevin oder Bovin (zirka 1680).

Notierung.

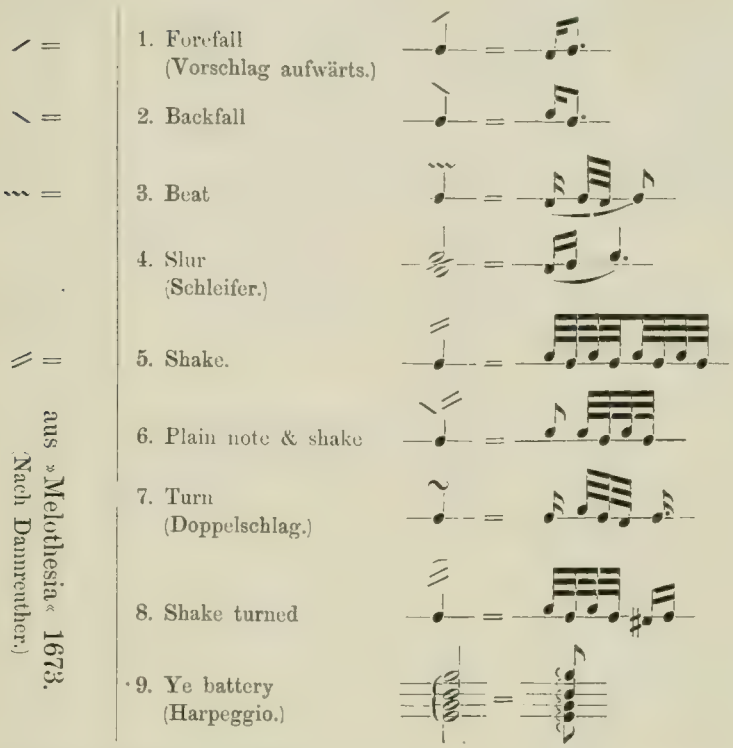
»The graces before, is here exprest in notes«.

Ausführung. 

Th. Mace. »Musicks Monument.« (1676) (für Laute).

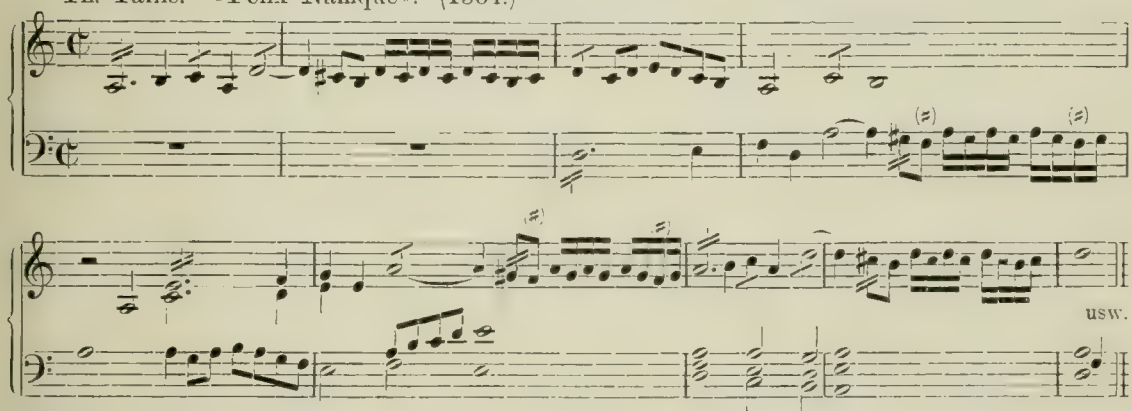
1. Beate (Mordent.)
2. Backfall
3. Half-fall Vorschlag aufwärts.
4. Whole-fall (Schleifer aufwärts.)
5. Shake 
6. Elevation
7. Springer 
8. Sting ~~~ a = vibrato.
9. Single Relish 
10. Double Relish 
11. Slide & Slur a = legato or glissando.
12. Tutt : a = Abdämpfung.
13. Pause $\widehat{a}$ = Halt.
14. Soft & lond = so. & lo. = piano & forte.

M. Locke. Purcell († 1695). Posthumes Werk.

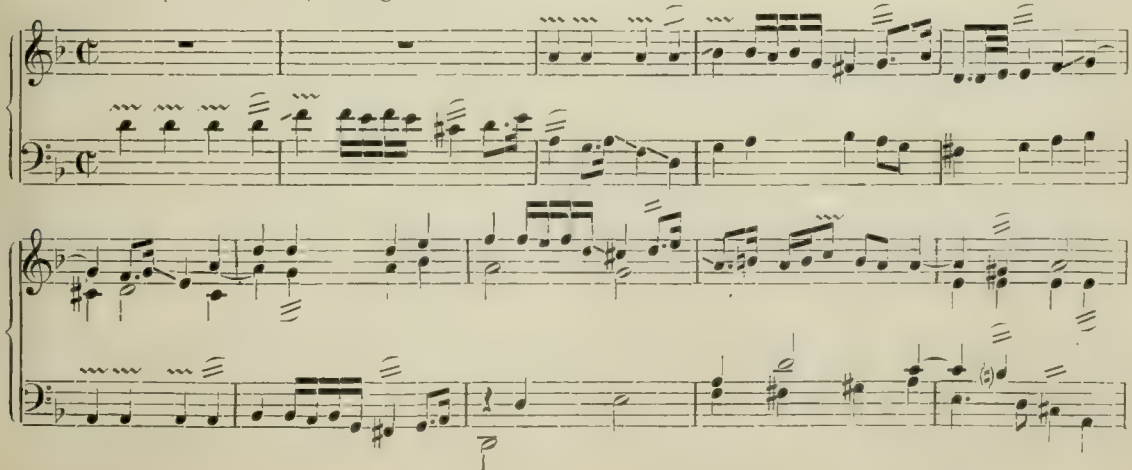


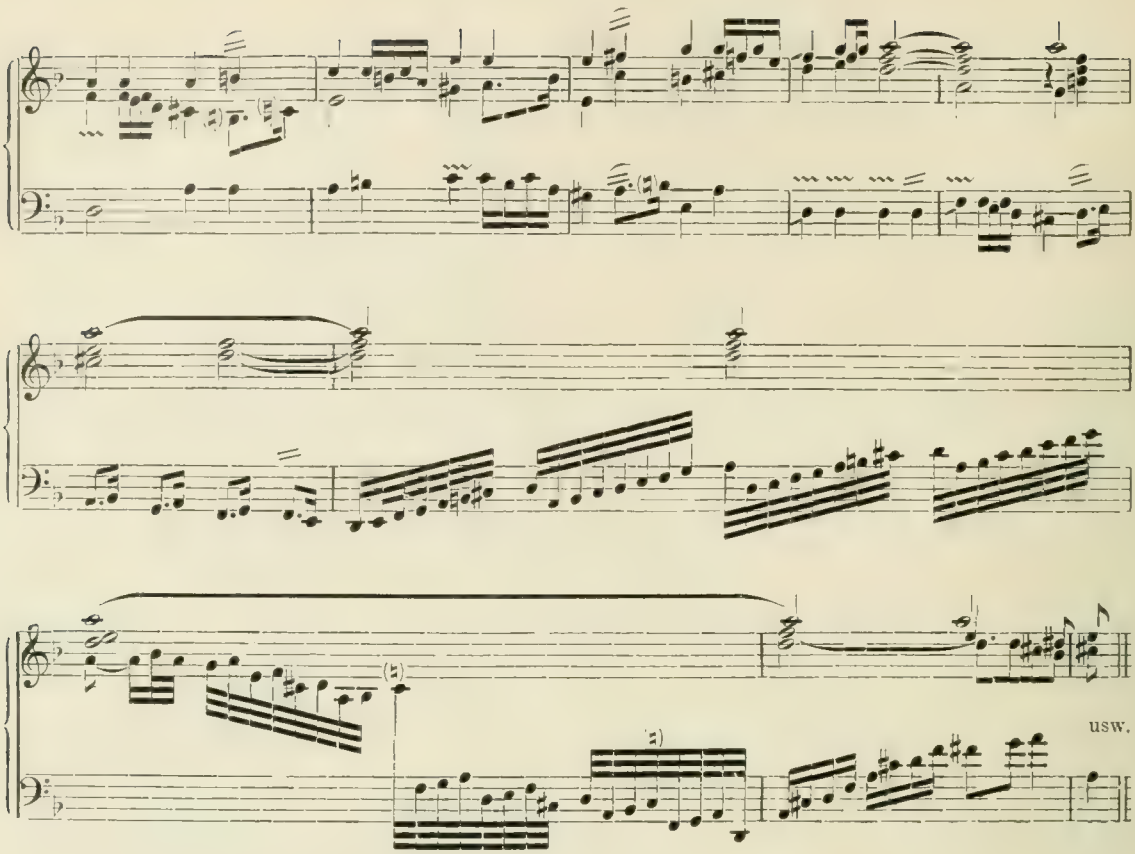
aus »Melothesia« 1673.
(Nach Dannreuther.)

Th. Tallis. »Felix Namque«. (1564.)

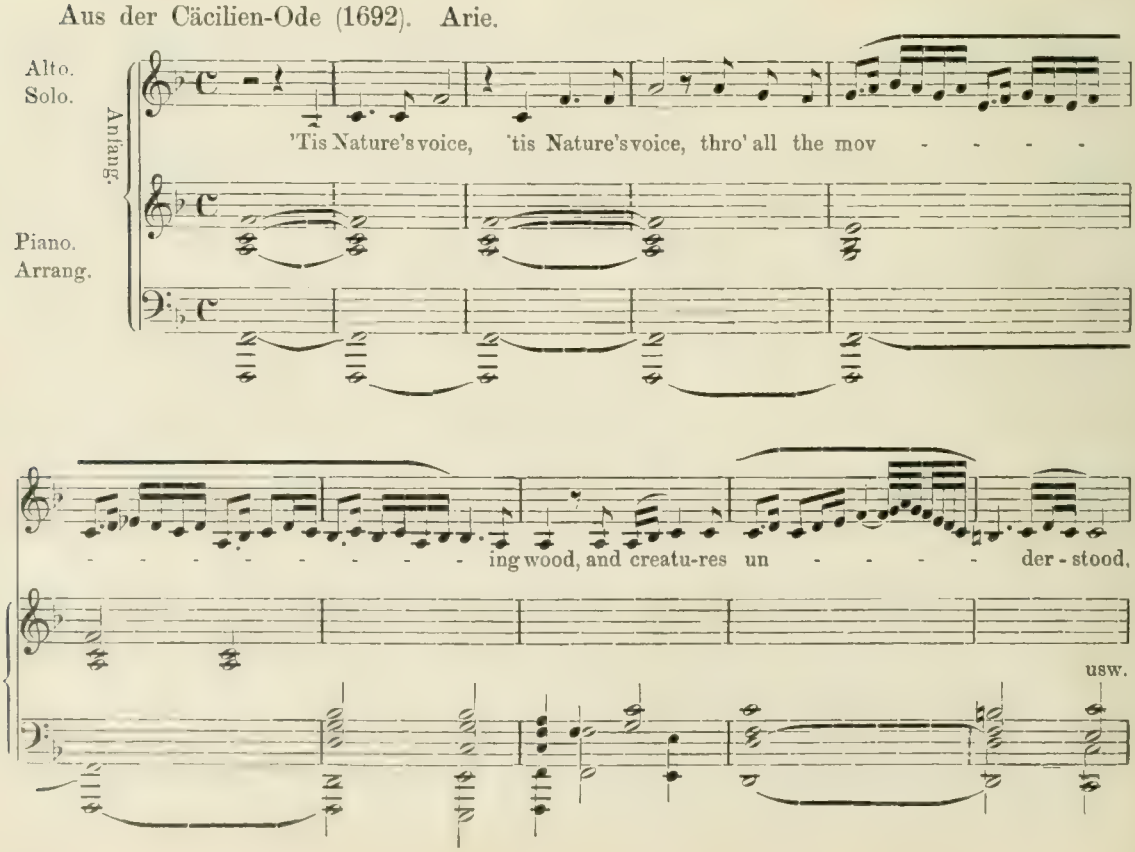


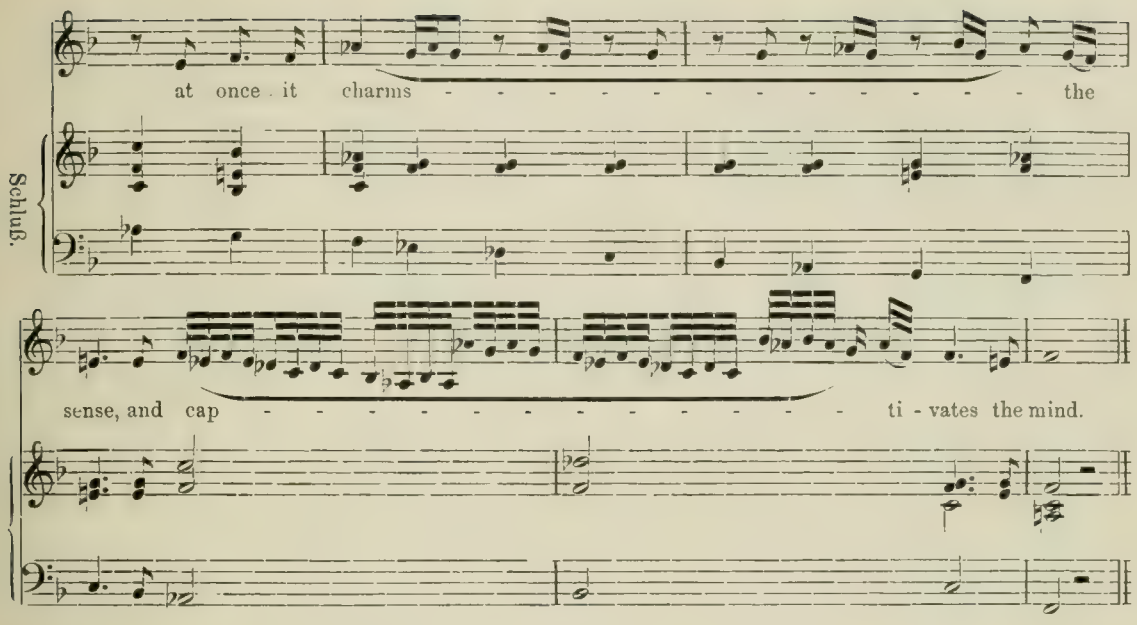
Purcell (1658—1695). Orgelstück.



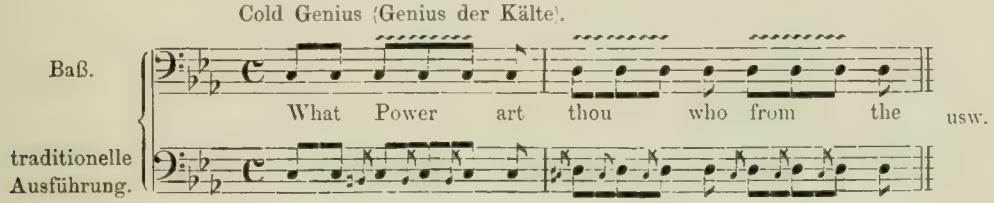


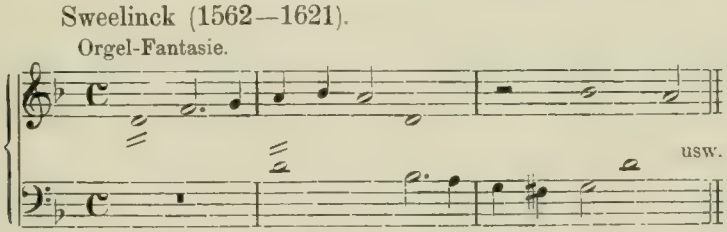
Aus der Cäcilien-Ode (1692). Arie.

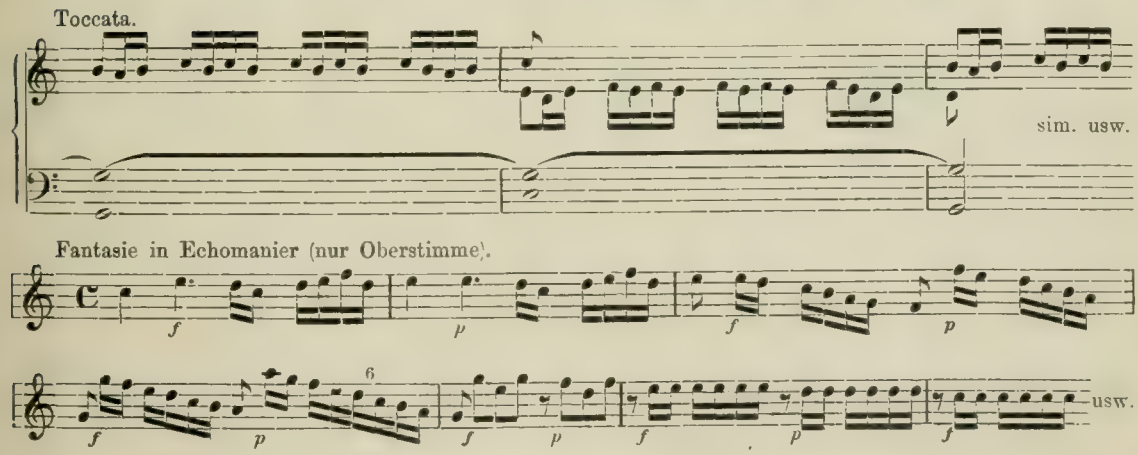




Aus »König Arthur« (1691).







b) Lautenmusik.

Die den Arabern als »Königin der Instrumente« galt — die Laute — hat sich bis tief in das 17. Jahrhundert hinein in privilegierter Stellung zu behaupten gewußt. Vor allem war sie die Favoritin der vornehmen Welt, und ihre Literatur repräsentiert demgemäß die

Salonmusik der damaligen Zeit, obgleich selbst J. S. Bach und Jos. Haydn nicht verschmähten, für dieses Instrument zu schreiben und sich dabei der umständlichen Buchstabennotation zu bedienen[1]. Als Verzierungsabbreviaturen verwandte man Kombinationen von Häkchen, Punkten, Strichen, auch Bogen, welche Zeichen später meist in die Klaviermusik übergingen. Mersenne, der Erfinder dieser Semeiographie, stellt (1637) folgende Tabelle auf:

1. 2. 3. 4. 5. 6.

(Das Strichlein — bedeutet Verzierung mit Halbton.)

Hierbei gilt

1) = »Tremblement« (Triller) = usw.

2) = »Accent plaintif« (Vorschlag von unten). = oder

3) = »Martellement« (Mordent-ähnlich). =

5) , besser = »Verre cassé« oder »soupir« (unser Vibrato).

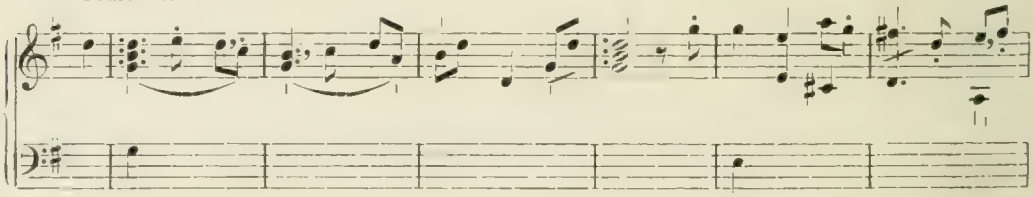
6) = »Battement« (Triller mit der oberen [sic.] Hilfsnote).

Die anderen Verzierungen sind teils unwichtig, teils Kombinationen der obigen. Dieses System Mersennes hat auch der berühmte Lautenist Denis Gaultier adoptiert; er bedient sich zwar nur des allgemeinen Tremblementzeichens , fügt diesem aber noch hinzu, den Querstrich für das Harpeggio z. B. und den Bogen – für das Aushalten. Bei dem Deutschen E. G. Baron finden wir (1727) ferner angegeben – für »Einfall« (Vorschlag von unten), – für »Abziehen« (Vorschlag von oben)[2].

Soviel über diese nahezu untergegangene Kunst.

Denis Gaultier. Lautenstück (zirka 1650). (Nach O. Fleischer.)

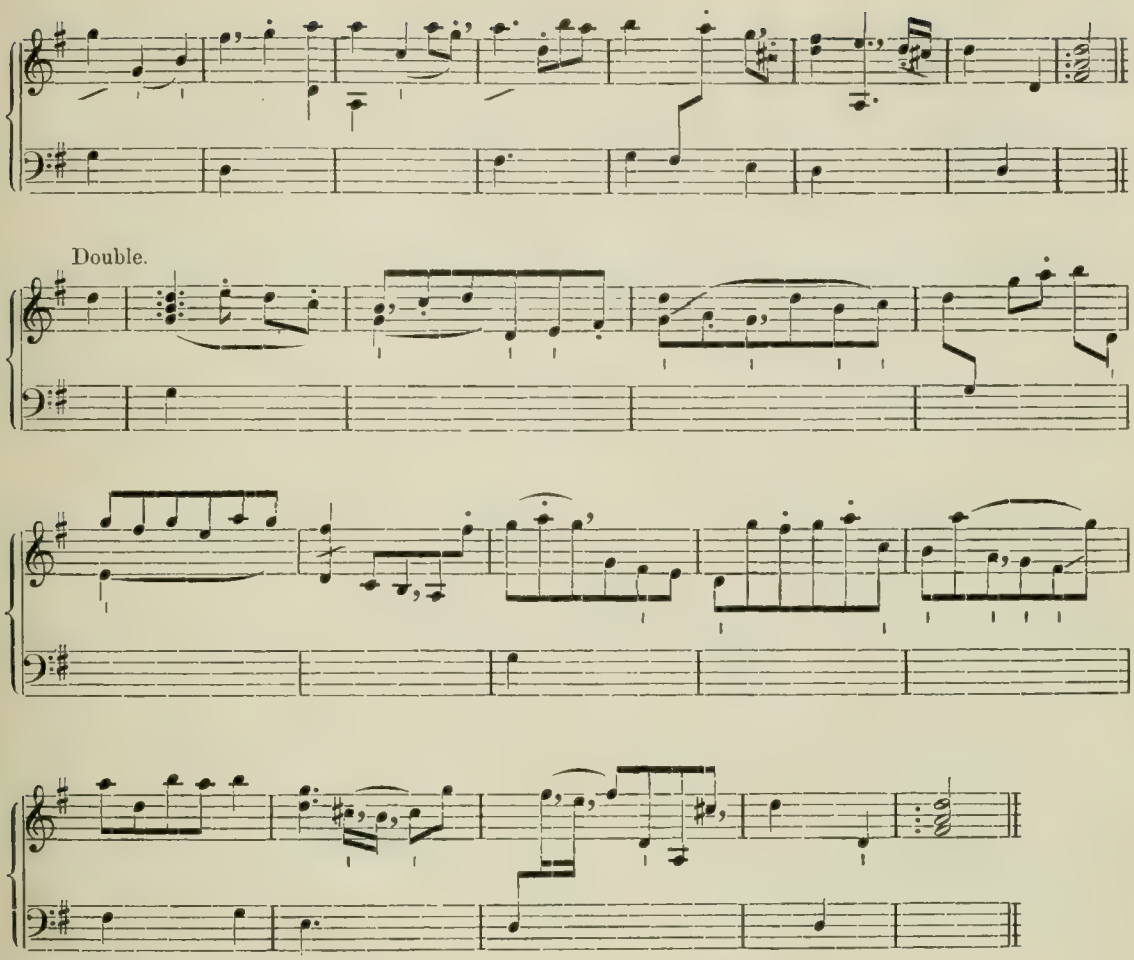
Courante.



1 Wie ungemein populär die Lautenkunst war, davon geben unzählige Schulen Kunde; erwähnen wir wenigstens diejenigen von Judenkunig (1523, Hans Neusiedler (1536), Hans Gerle (1552, Ochsenkuhn (1558, sowie die für Ornamentik besonders wichtige des Th. Mace 1676 (s. Tabelle unter englischer Musik. Daß man bei einem so kurztönigen Instrument sich die Künste der Diminution nicht würde entgehen lassen, bedarf kaum eines Hinweises; es entbehren denn auch viele Lautenstücke nicht der »scharpfen laiflen«, um mit Neusiedler (Newsiedler) zu reden. (Vgl. S. 12 und 13.)

2 Den Triller läßt Mersenne mit der Hilfsnote beginnen. Er sagt zum Beispiel hinsichtlich der Laute: »Quant au tremblement ... qui se fait à l'ouvert, il faut considérer que la pointe du doigt de la main gauche qui doit faire ce tremblement soit bien appuyée sur la chorde sur laquelle il se doit faire, et que l'on ne lève point le doigt de dessus la dite chorde qu'on ne sente qu'elle ayt été touchée de la main droite.« Dagegen schreibt Mace: »If you shake any String Open, you must first strike with some Right Hand Finger and then be ready with the Forefinger of the Left Hand to pick it up« also etwa . Den Mordant betreffend lehrt Waisselius (Waissel 1592 »daß die Finger, mit welchen die Mordanten gemacht werden, in den Griffen, etwas langsamer, denn die andern, auff die Buchstaben gesetzt, zwey mal, drey mal gleich als zitternde, auf und nieder bewegt werden.« demnach etwa . Bei E. G. Baron endlich erscheint der Mordant als gleichbedeutend mit dem Vibrato, denn »er besteht in einem angenehmen Zweiffel und scheinet dem Gehöre bald etwas höher bald etwas tieffer unter währendem Beben vorzukommen.«

An Verwirrung fehlt es demnach auch nicht bei der Ornamentik der Lautenmusik


Double.

II. Abschnitt.

Von Palestrina-Lasso bis zu Händel-Bach. Opposition der Komponisten gegen die Diminutionspraxis.

1. Kapitel.

Vokalkomponisten. Gagliano, Viadana, Carissimi, H. Schütz, R. Keiser, L. Leo u. a.

Das Jahr 1594 sah nicht allein die beiden Hauptvertreter der älteren Musik, Lasso und Palestrina, ins Grab sinken, sondern auch mit der ersten Oper eine neue Kunst erstehen, der sich schon nach wenigen Jahren 1600 mit dem ersten Oratorium eine ebenbürtige Schwester zugesellte. Jedenfalls vollzog sich an der Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts die größte Umwälzung, deren die Musikgeschichte zu gedenken weiß. Zum erstenmal trat eine geschlossene Phalanx von Kunstverständigen auf, welche die Homophonie der Polyphonie gegenüber hochhielt, die Monodie dem Kontrapunkt und die Deklamation der Ornamentation vorzog. Erst von dieser Zeit an scheint bei den Komponisten die Überzeugung durchzudringen, daß sie doch wohl ein Verfügungsrecht über ihre Schöpfungen besitzen müßten. Hatten sie bis dahin die Verschnörkelungen der Sänger als etwas Selbstverständliches ruhig hingenommen, so beginnen sie sich von jetzt an wenigstens zu Protesten aufzuraffen. Puritanisch-rauh klingt es, wenn Graf Bardi, das intellektuelle Oberhaupt der Reformpartei, den Vokalisten zuruft: »Verunstaltet nicht mit euren extravaganten Passagen sgangherati passaggi das Madrigal, so daß der Komponist seine eigene Schöpfung nicht wieder erkennt«, und kurz und bündig verfügt Gagliano, gewiß kein Verächter des Ziergesangs, in bezug auf seine Oper »Daphne«: »Wo das Stück es nicht verlangt, unterlasse man jegliche Ausschmückung«[1]. Auch A. Hammerschmidt will (1653) dem Ausführenden höchstens die Einfügung einiger lieblichen Triller gestatten, verwahrt sich aber nachdrücklich gegen jedes weitere Verschnörkeln seiner Kompositionen, »welches manchmahls dem Gehör also vorkömmt, als wollte ein Fliegen Krieg daraus werden.« Ähnlich lauten die Ermahnungen Viadanas im Vorwort zu seinen »Concerti ecclesiastici«: »Ausschmückungen schrieb ich vor, wo sie mir passend erschienen, solche müssen mit Maß und am rechten Ort angebracht werden; vor allem aber ist dem nichts beizufügen, was sich gedruckt vorfindet, denn es gibt gewisse Sänger, welche, da die Natur sie mit einiger Kehlfertigkeit ausgestattet hat, niemals die Gesänge so vortragen, wie der Komponist sie notiert hat, und die nicht gewahr werden, daß man solche Ausschmückungen nicht mehr liebt und in Rom sogar gering schätzt«[2].

Mit diesem Ausspruch ist Viadana allerdings seiner Zeit gewaltig vorausgeeilt, denn um die Verschnörkelungssucht der Ausführenden nur einigermaßen in Grenzen zu halten, bedurfte es noch jahrhundertlanger Kämpfe und mitunter recht drastischer Mittel[3]. Ein durchgreifender

1 Überhaupt ist es interessant, die Vorreden zu vergleichen zu Caccinis und zu Peris »Euridice« 1600 und zu Gaglianos »Dafne« (1608).

2 »soura tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritroua stampato; peroche ui sono talhora certi Cantanti, i quali perche si trouano fauoriti dalla natura d'un poco di gargente, mai cantano nella maniera que stanno i Canti, non s'accorgendo essi, che hoggidi questi tali non sono grati, anzi sono pochissimo stimati particolarmente in Roma doue fiorisce la uera professione del Cantar bene.« 1602.)

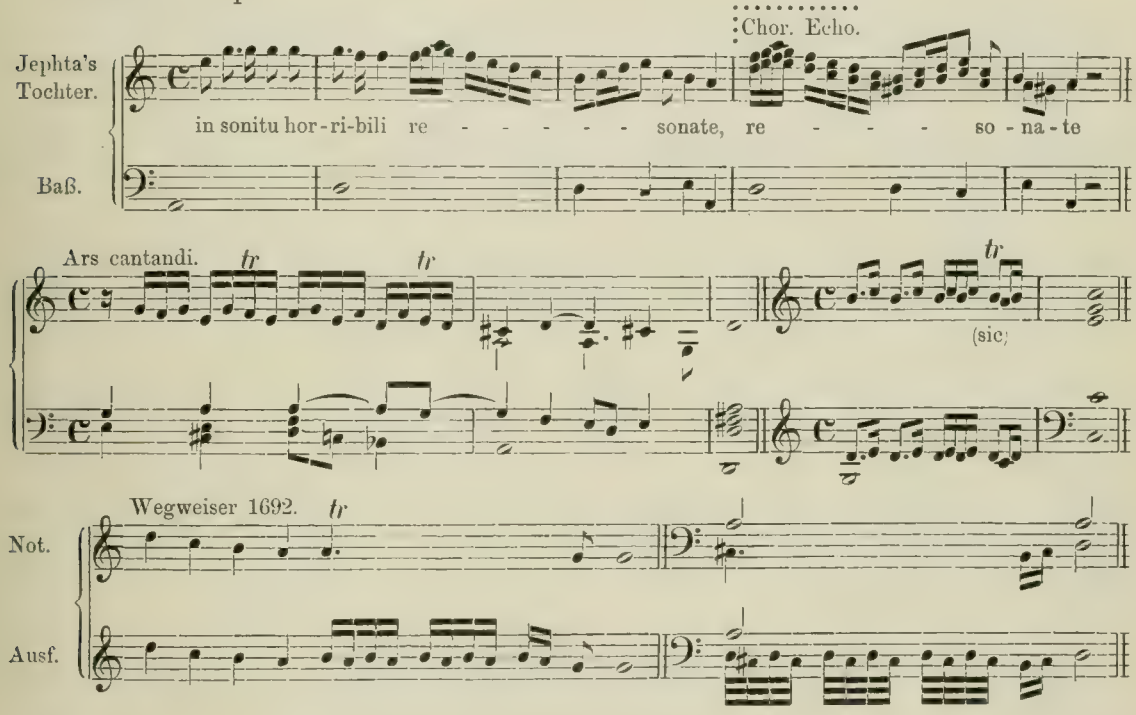
3 Dahin rechnen wir die derbe Ohrfeige, welche **Jomelli**, wegen ungehöriger Verbrämung seiner Kompositionen, dem damaligen Orchestergeiger und späteren berühmten Virtuosen Giardini verabfolgte und welche zur Folge hatte, daß der Letztere während seines ganzen weiteren Lebens der Unsitte des Verschnörkelns entsagte.

Umschwung trat überhaupt erst ein, als die musikalische Oberherrschaft seit Bach von den verzierungsfrohen Italienern überging auf die systematischeren Deutschen.

Jetzt, nachdem die Theorie der Diminution abgeschlossen war, richtete man sein Augenmerk auf die Verfeinerung ihrer Praxis. Viele der bisherigen Diminutionsformeln finden als Solfeggien Verwendung in den Gesangsschulen, und indem die neuen Formen der Oper und des Oratoriums die Sänger zur Darstellung bestimmter Persönlichkeiten nötigen, zwingen sie selbst das Fioriturenwesen in den Bann schärferer Individualisierung.

Der erste bedeutende Komponist und Theoretiker, welcher uns auf unserem Wege entgegentritt, ist G. Carissimi (1604—1674), der Hauptbegründer der Oratorienform. Koloraturen verwendet er angemessen und vorzugsweise um Jubel- oder Zornesausbrüche zu illustrieren, andererseits bedient er sich ihrer auch, um Salomos Weisheit leuchten zu lassen und um Jephta auf den Tod vorzubereiten. Cs. Lehrbuch, die »Ars cantandi« ist nur noch in deutscher Übersetzung und in Verbindung mit dem »Wegweiser« eines Anonymus (1692) erhalten.

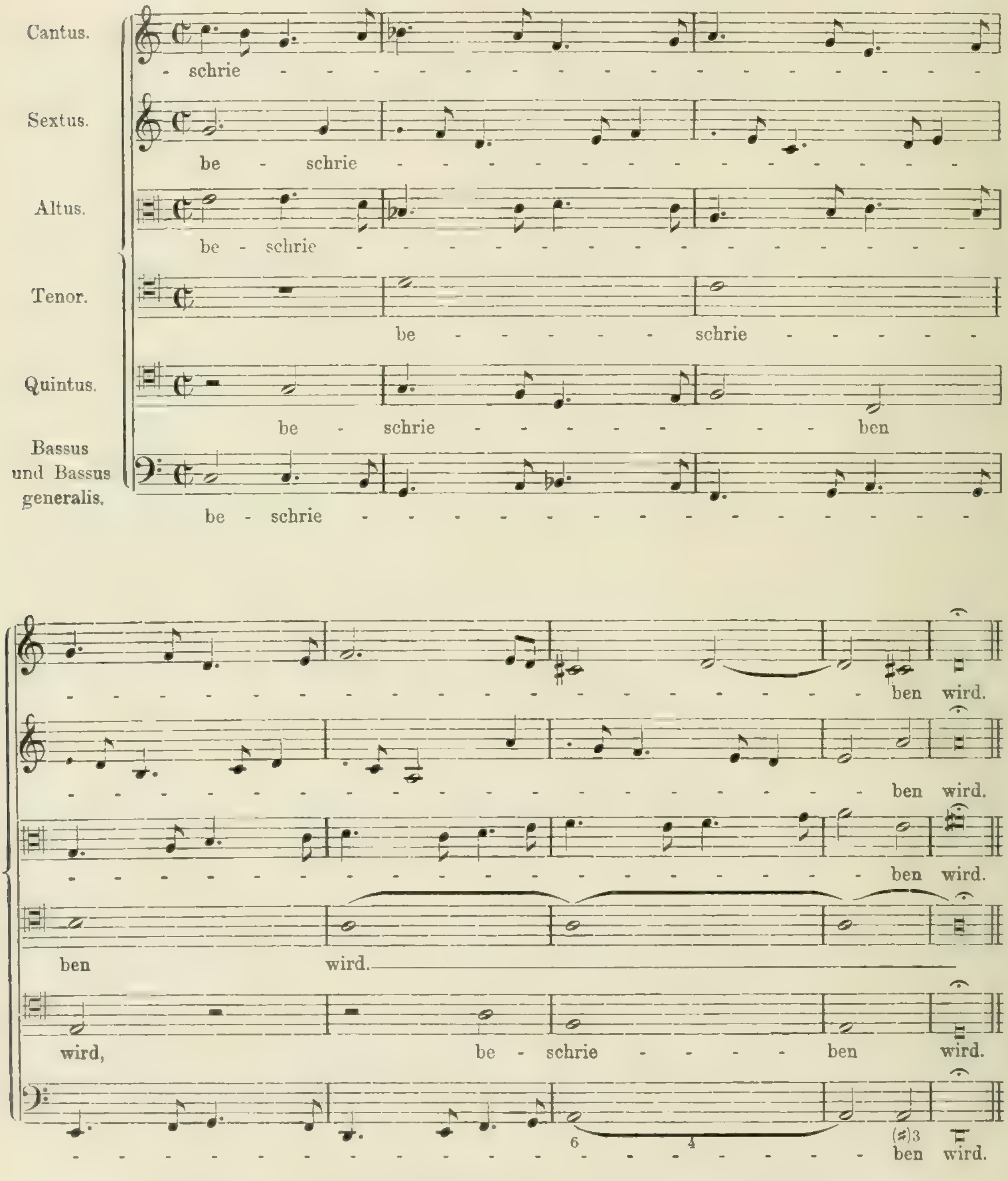
Carissimi. »Jephta«



Für uns ist die »Ars cantandi« von besonderer Bedeutung, indem sie den endgültigen Sieg des heutigen Trillers über die Repetitionsform des Caccini verkündet. Der Anonymus findet es nicht einmal notwendig, der letzteren zu gedenken, sondern sagt kurzweg von den »Tremulanten, Trilli, Tremuli usw., wie man sie will nennen: Zu wissen ist auch nothwendig, daß der Tremulant allzeit seinen Anfang nehme einen halben oder gantzen Thon über der Noten, in welcher er gemacht soll werden, und sich endiget in der letzt genannten Noten.« Für diesen Triller, einschließlich des kürzesten (Prall-) Trillers bedient sich C. des Zeichens t, und dieser Brauch wird nunmehr für Italien maßgebend (vergl. Frescobaldi). Vermutlich hat C. den Triller mit der Hauptnote begonnen und stammt die entgegengesetzte Lehre vom Anonymus her.

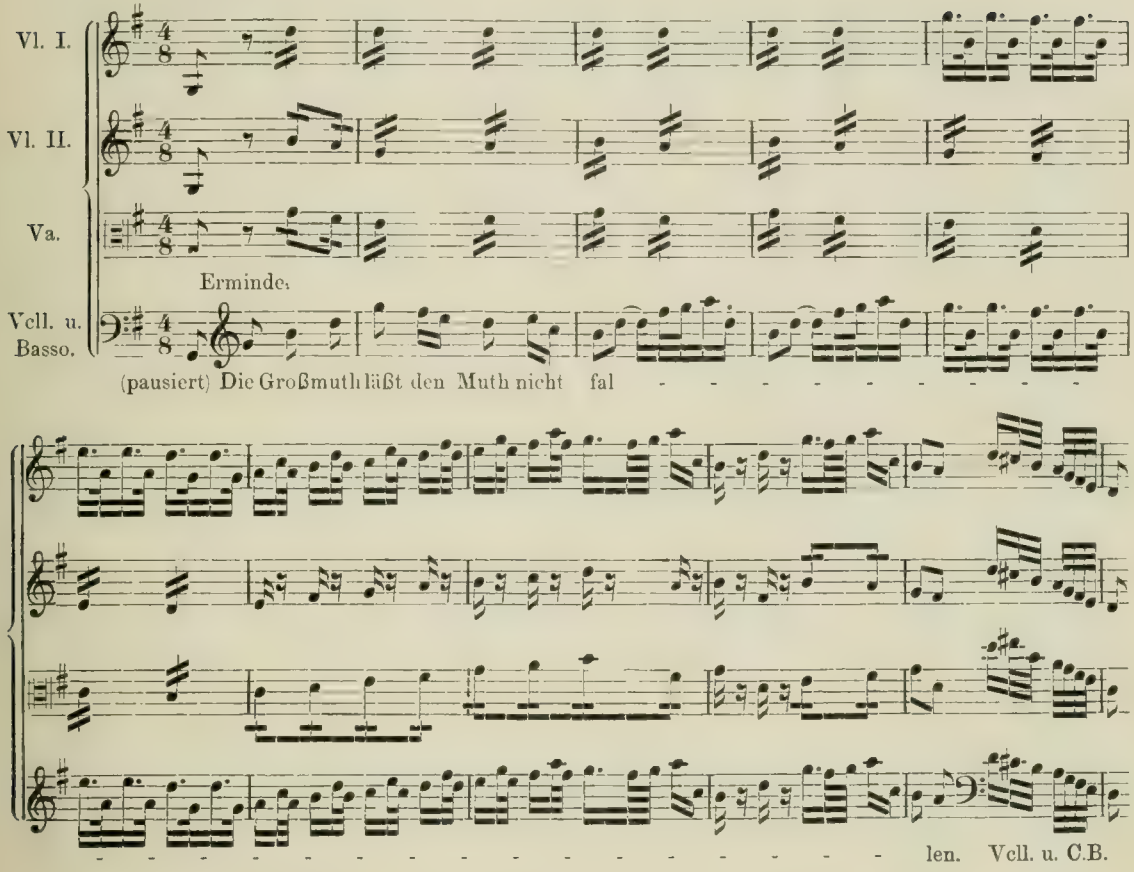
Einer atavistischen Tendenz huldigt W. K. Printz insofern, als er in seinen theoretischen Schriften (Compendium 1668 usw.) auf die alte, schon damals halb veraltete Definition des Tremolo und Trillo zurückgreift. Wir übergehen seine Erörterungen über Chorgesang, da sie mit mehr Grobheit, aber weniger Witz nur wiederholen, was Herm. Finck bereits ausgesprochen hatte, ziehen aber daraus die Folgerung, daß Neigung und Begabung für den Ziergesang bei den Deutschen gleich gering waren und daß diese vielmehr ihren Ruhm in unmäßiger Kraftentfaltung suchten. Dieses Erbübel aus den Tagen Karls des Großen hat den deutschen Gesang noch auf lange Zeit hinaus verunstaltet. Wie summiert doch ein ernsthafter Kritiker sein Urteil über eine Wiener Oratoriums-Aufführung im Jahre 1807? »Die Chöre haben entsetzlich geschrieen!«

Viel innerlicher als seine Zeitgenossen verwendet Heinrich Schütz (1585—1672), ein Schüler G. Gabrielis, die Koloratur. Mit der Gründlichkeit alter Tonsetzer hat Sch. z. B. in seinem Oratorium: »Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vieren Evangelisten beschrieben wird« gleich den Titel mit komponiert, und wenn er dabei gar nicht von dem Wort »beschrieben« loskommen kann, so liegt die Absicht klar am Tage.

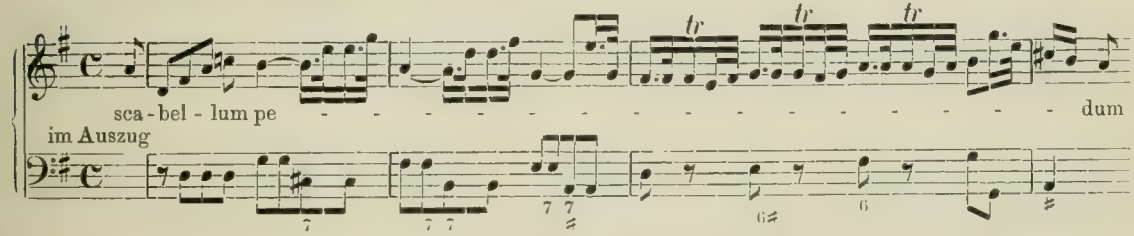


Daß man in Deutschland auch in langatmigen Fiorituren den Italienern nacheiferte, zeigen die Partituren Reinhard Keisers (1674—1739), während ein »Dixit Dominus« von L. Leo (1694—1756) beweist, daß man im Land der Zitronen nach wie vor der Koloratur, wie jenem magischen Ring, die geheimnisvolle Kraft zuschrieb, »beliebt zu machen, vor Gott und Menschen angenehm«.

Reinh. Keiser, aus »Prinz Jodelet« (1726).



L. Leo. Dixit Dominus.



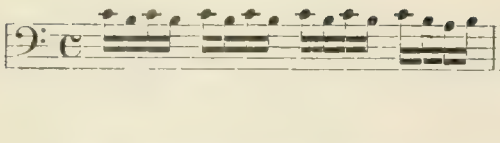
Trotz allem brach sich die Ansicht Bahn, daß nicht mehr so viel verziert werde wie früher. Bacilly, dem wir (1679) eine hierauf bezügliche Mitteilung verdanken, fügt noch hinzu: »Il est vray que jadis on eust cru faire un crime de laisser passer une syllabe sans la broder et que sans consideration on fredonnoit à tort et à travers.«

2. Kapitel.

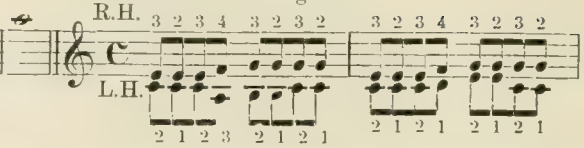
Organisten und Klavieristen: Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Reinken, Buxtehude, Pachelbel usw., Kuhnau.

Samuel Scheidt (1587—1654) gebührt das Verdienst, den deutschen Orgelstil von der Schablonenarbeit der »Koloristen befreit zu haben, indem er ihm in seiner »Tabulatura nova« (1624) ernstere, würdigere Aufgaben stellte, selbstverständlich ohne deswegen auf die Figuration zu verzichten. Ein Schüler Sweelinck's, hat Sch. mit besonderem Glück die Variationenform gepflegt.

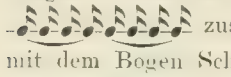
Ein Schluß-Triller.



Imitatio tremola organi.



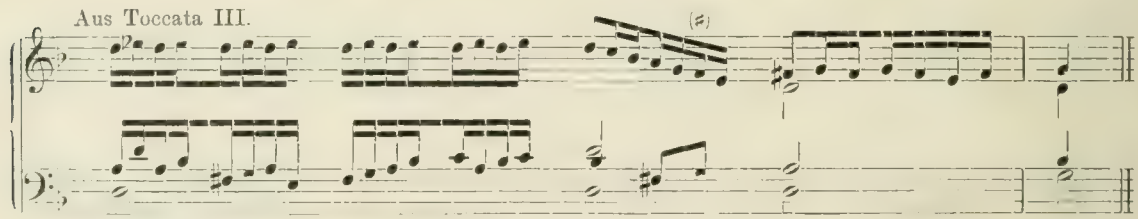
usw.

Dem Zeitgeschmack huldigend ergeht sich Sch. gern in Echo-Figuren; beim Triller hält er an der alten Groppoform fest; außerdem versucht er mancherlei technische Experimente, wie z. B. schnelle Tonrepetitionen auf der Orgel durch Fingerwechsel; auch trachtet er eine Spielweise der Geiger für die Tasteninstrumente zu gewinnen. Er schreibt darüber: »Wo die Noten wie allhier  zusammengezogen sind, ist solches eine besondere Art, gleichwie die Violisten mit dem Bogen Schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey fürnehmen Violisten deutscher Nation, nicht ungebräuchlich, gibt auch auf gelindschlägigen Orgeln, Regalen, Clavicymbeln und Instrumenten, einen recht lieblichen und anmutigen concentum, derentwegen ich dann solche Manier mir selbsten gelieben lassen, und angewehnet.«

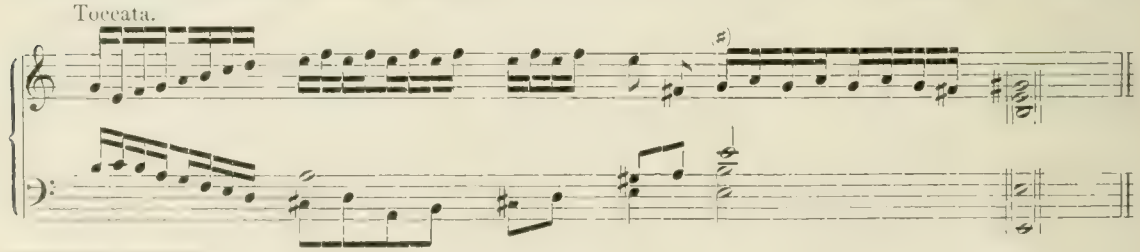
Wie die alte Musik in melodischer Hinsicht eine größere Beweglichkeit aufwies, als man ihr gewöhnlich zugestehen möchte, so auch in rhythmischer Beziehung. Schon im Codex von St. Gallen finden sich Winke über die Beschleunigung und Verlangsamung des Tempos, durch *c* (celeriter) und *t* (teneatur) angedeutet, und beim Madrigalgesang galten sinngemäße Tempomodifikationen als unentbehrlich. Dahin zielende Bemerkungen finden sich zur Genüge bei Caccini, O. Durante, Ign. Donati, Friderici u. a. Keiner aber hat das Wesen des Tempo rubato klarer erfaßt, als der eminente italienische Orgelkomponist und Virtuose Gerolamo Frescobaldi (1583—1644). Derselbe gibt bereits 1614 folgende Vortragsregeln:

Das Tempo ist nicht starr beizubehalten, sondern soll ähnlich, wie in den Madrigalen, angemessen modifiziert werden. Man beginne die Toccaten sehr langsam, harpeggio-artig und gebunden und verleihe ihnen während des Vortrages stetig mehr Leben und Reiz. Bei Kadenzen halte man etwas zurück, selbst wenn sie in kurzen Noten gesetzt sind, und schon bei der vorhergehenden Passage leite man dieses Rallentando ein. Die letzte Note eines Trillers oder einer Passage soll ausgehalten werden, der klaren Phrasierung wegen[1]. Wenn die rechte Hand einen Triller ausführt, die linke aber gleichzeitig eine lebhafte Passage und wenn die eine Hand Achtel hat und die andere Sechzehntel, so sollen die letzteren statt so gespielt werden: . Haben beide Hände Sechzehntel d. h. schnelle Passagen auszuführen, so verweile man etwas auf der vorhergehenden Note und beschleunige die Passage, um ihr größere Brillanz zu verleihen. Stücke mit ausdrucksvollen Passagen (passagi et affetti) spiele man in ruhigerem, andere in lebhafterem Tempo.

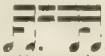
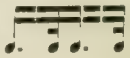
Aus Toccata III.

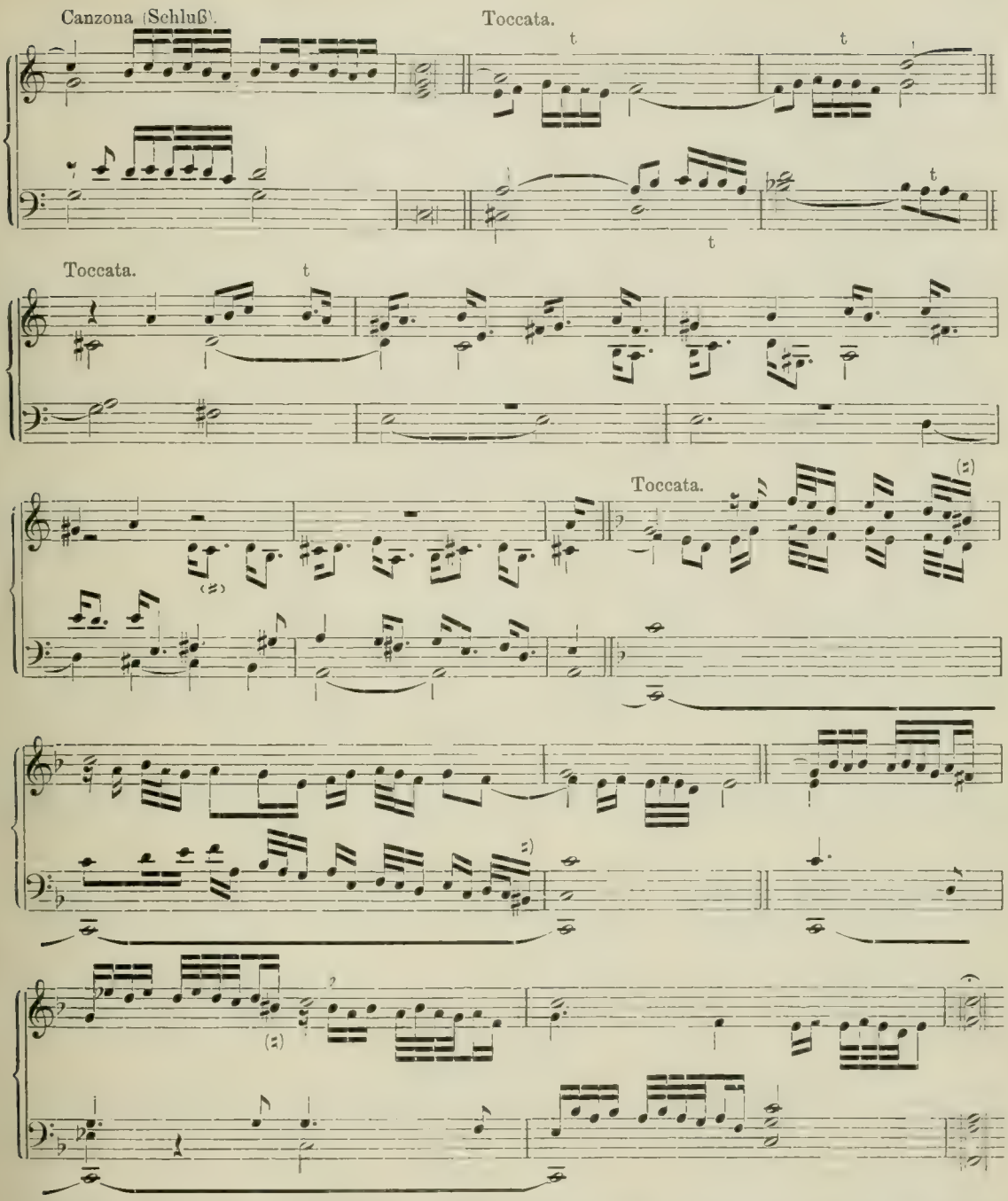


Toccata.



1. Nell' ultima nota cosi di trilli, come di passagi di salto, ò di grado, si dee fermare ancorche detta nota sia croma, ò, biscroma ò dissimile alla sequente; perche tal posamento schiuerà il confonder l'un passagio con l'altro.

Der Rhythmus  war damals in Italien ebenso Mode, wie später sein Gegensatz  in Frankreich (Lully, Couperin).



Mit Ausnahme des kurzen Trillers, welchen ein t anzeigt, schreibt Frs. seine Verzierungen voll aus. Hieraus läßt sich seine Vorliebe erkennen für den geschnellten Doppelschlag, sowie für den Trilleranfang mit der Hauptnote. Noch klarer als bei Carissimi ergibt sich bei Frs. aus der Anzeige des kurzen Trillers durch t in Orgelstücken (!), daß damit nur unser Pralltriller gemeint sein kann. Die sorgsam aufgebaute Hypothese Hugo Goldschmidts, welche dem Zeichen t in solchen Fällen eine kurze Tonrepetition vindiziert, wird hierdurch auf die Caccini'sche Schule beschränkt.

J. J. Froberger († 1667, noch von Bach hochgeschätzt, war besonders hervorragend als Klavier-Komponist und -Virtuose. Ornamente notiert er nur selten (s. 3 Bde. Autographe Wiener Hofb.-B). Trotzdem sind die reichen Verzierungen, welche alte Handschriften und Drucke aufweisen, nicht zu verwerfen, denn sie mögen die viel gerühmte freie Vortragsweise des Komponisten wiederspiegeln. Die Vereinigung deutscher, italienischer, französischer und

englischer Elemente im Stil Frbgs. deuten die Verzierungszeichen schon äußerlich an: t, tω, ⁓, ⁓, ~, ', ', ‖ [1]).

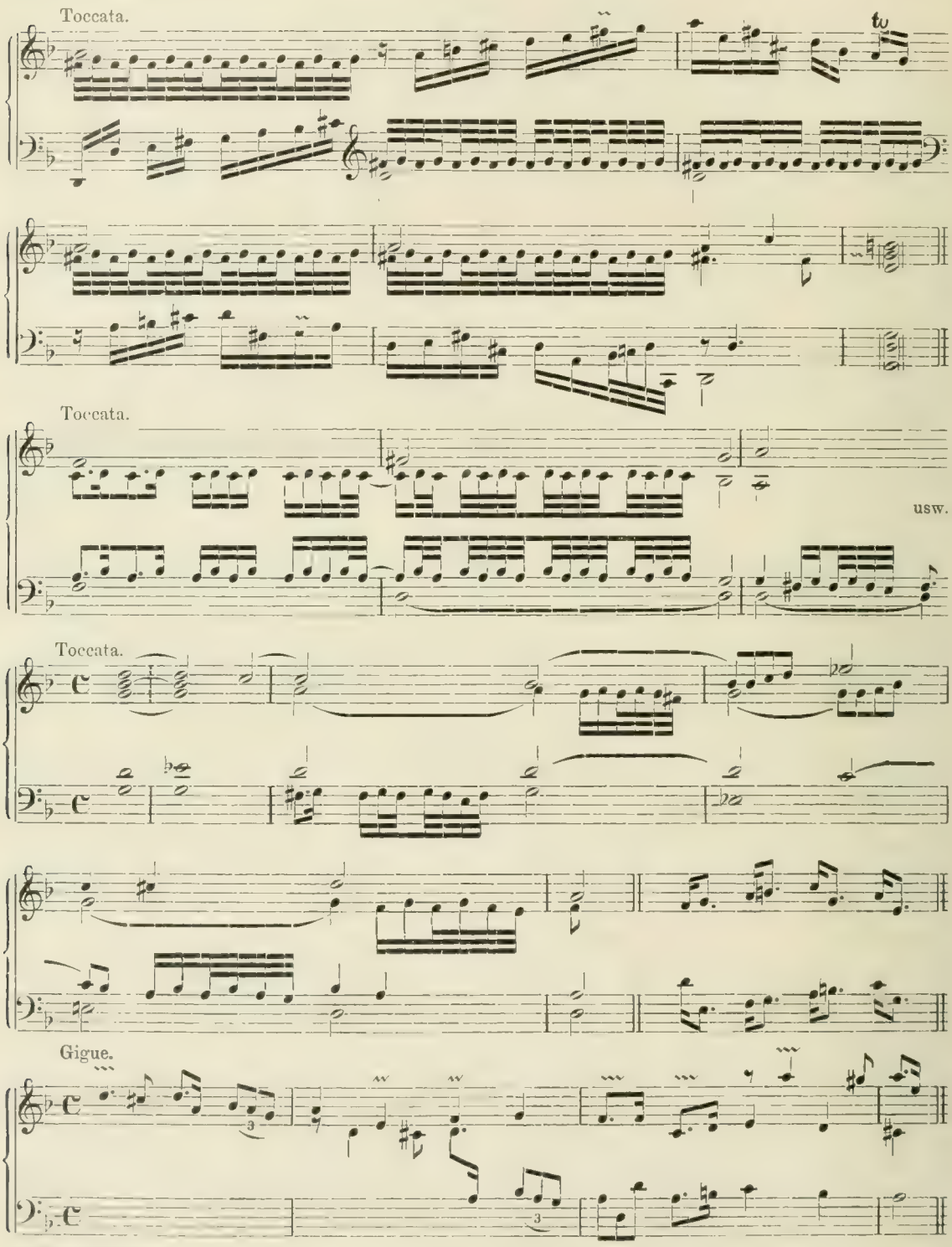
Toccata.

Toccata.

usw.

Toccata.

Gigue.



1) Vielfach wird Frbg. die Einführung des Glissando in die Kunstmusik zugeschrieben. Es handelt sich dabei um den rapiden Cdur-Lauf bis zum damals höchsten Ton des Klaviers, welcher so überraschend eine Totenklage abschließt und welcher offenbar die Seele des Verstorbenen (König Ferdinand IV.) in den Himmel befördern soll. Indessen muß das Glissando doch wohl auf den Ruhm dieser Großtat verzichten, denn nach der Notation des Autographs wird die Manipulation durch Überschlagen der Hände bewerkstelligt.

J. A. Reinken (1623—1722), welcher durch sein virtuoses Orgelspiel Bach mehrmals nach Hamburg lockte, gibt in seinem »Hortus musicus« folgende Erklärung: »Sollte jemand das Zeichen × nicht kennen, so erfahre er, daß es einen Triller mit der unteren Hilfsnote bedeutet, ebenso wie ‖ einen solchen mit der oberen Hilfsnote[1]).«

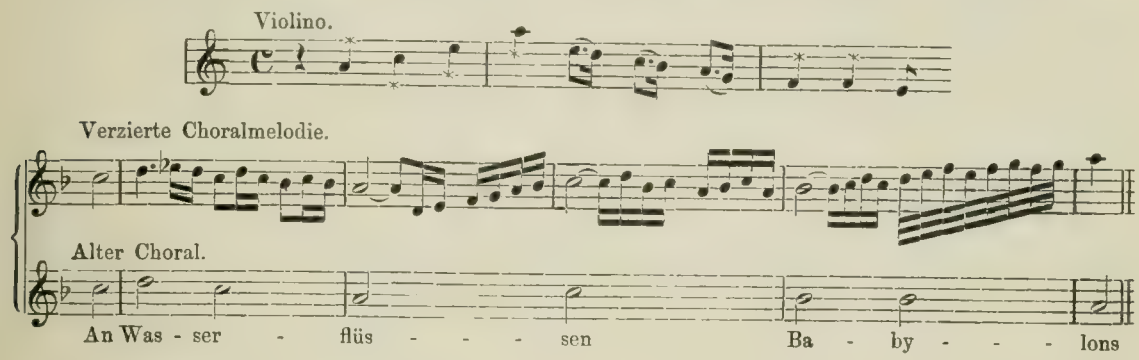
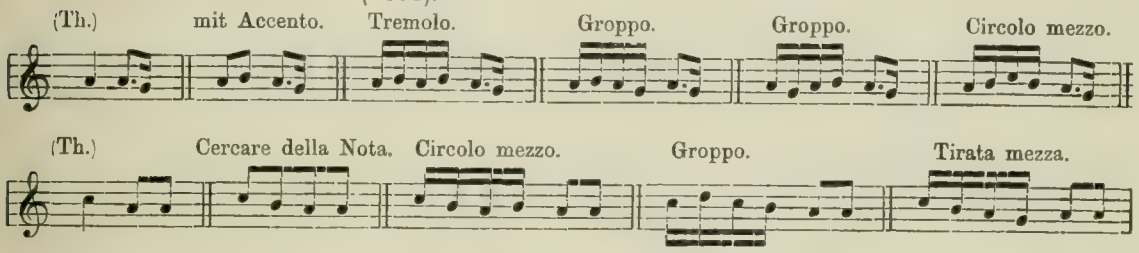
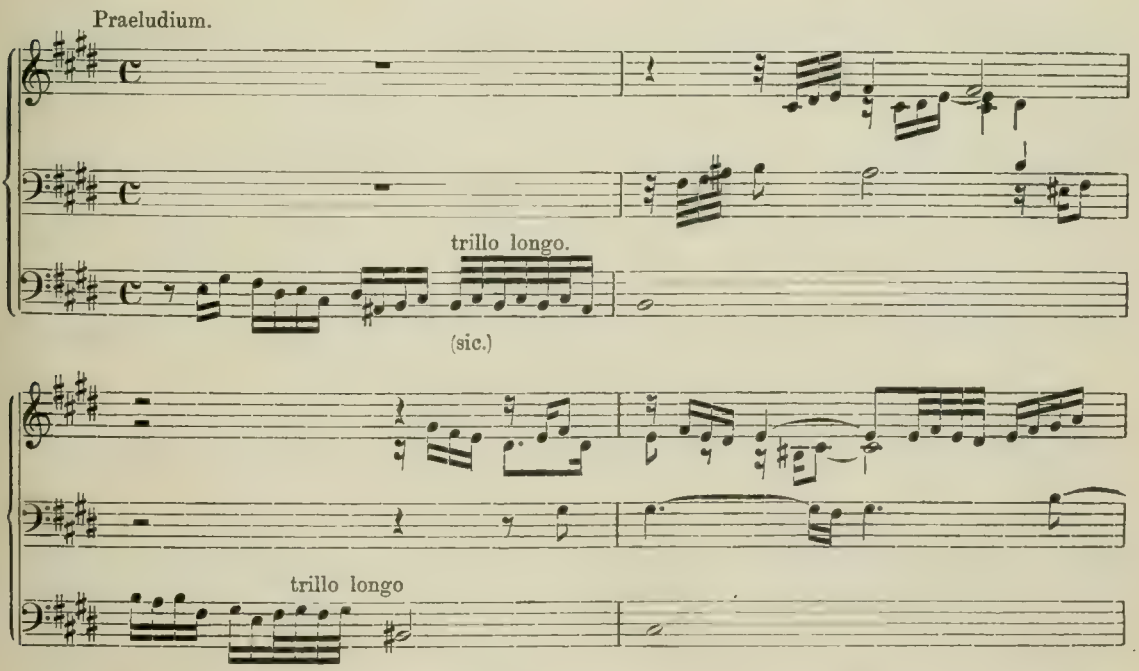


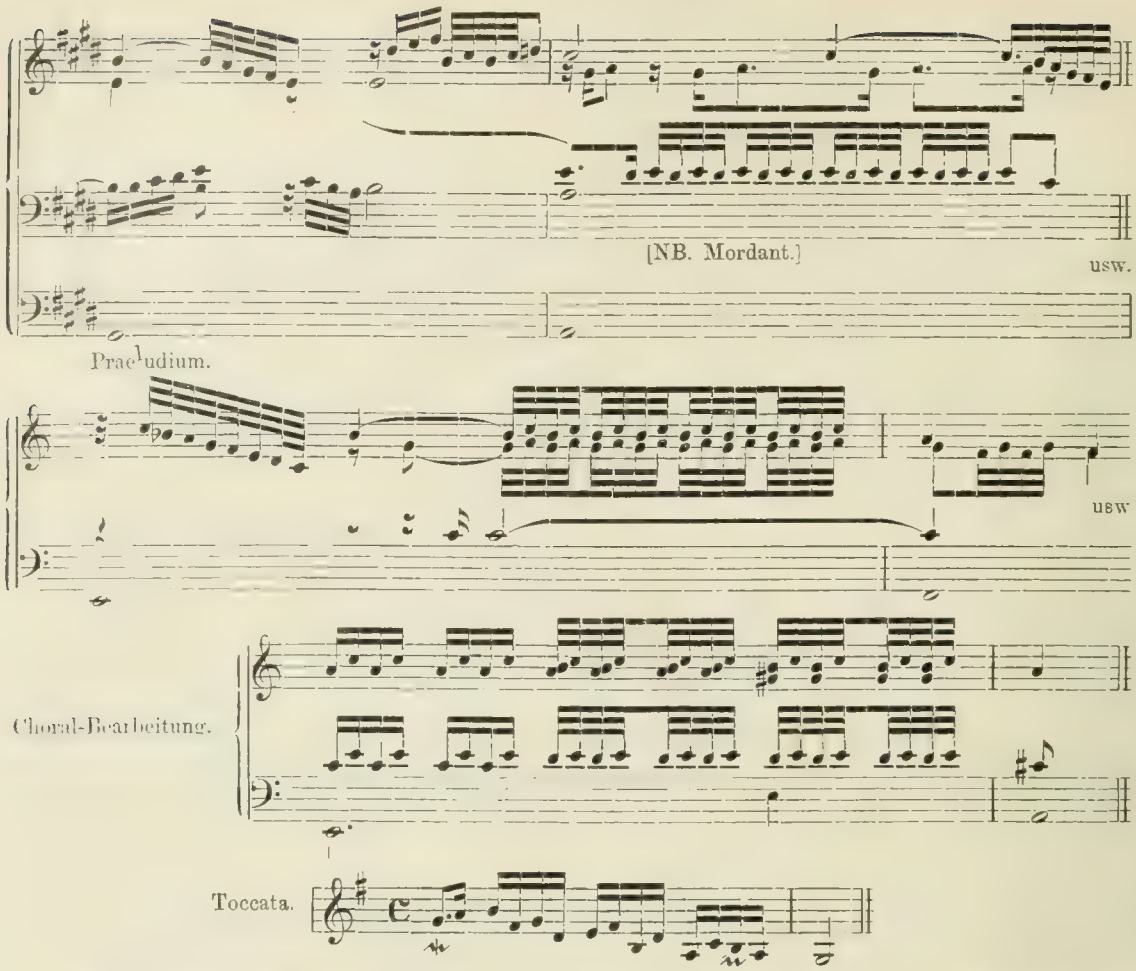
Tabelle von J. G. Ahle (1695).



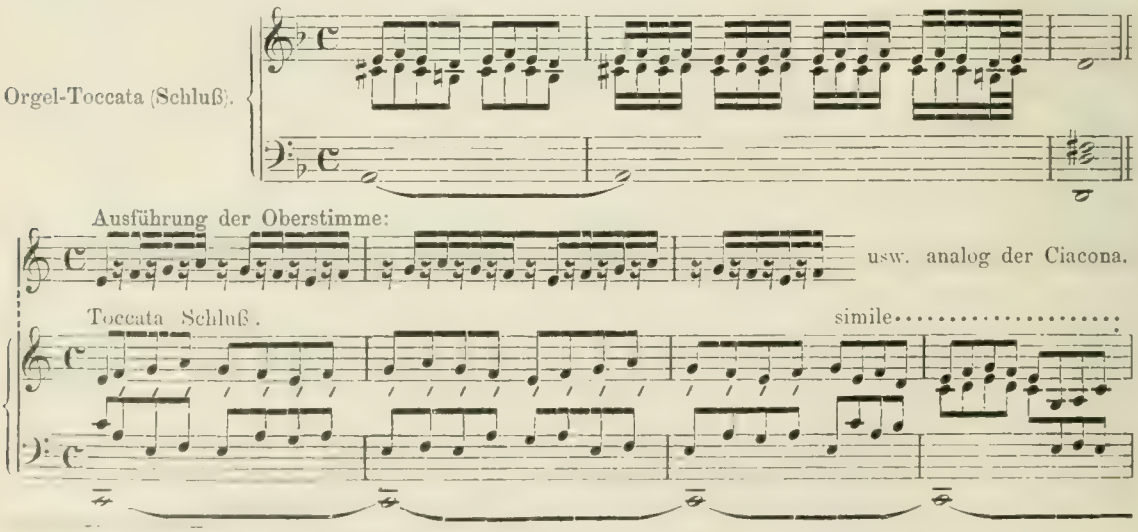
D. Buxtehude (1637—1707). Bekannt ist, daß der junge J. S. Bach zu Fuß von Thüringen nach Lübeck wanderte, um den berühmten Orgelmeister zu hören. Buxtehude schreibt übrigens seine Ornamente meist voll aus; von Abbreviaturen verwendet er ∿ und ⁓. Besonders gerühmt wird, daß er seinen Orchestermusikern nicht gestattete die Kompositionen eigenmächtig zu verbrämen.



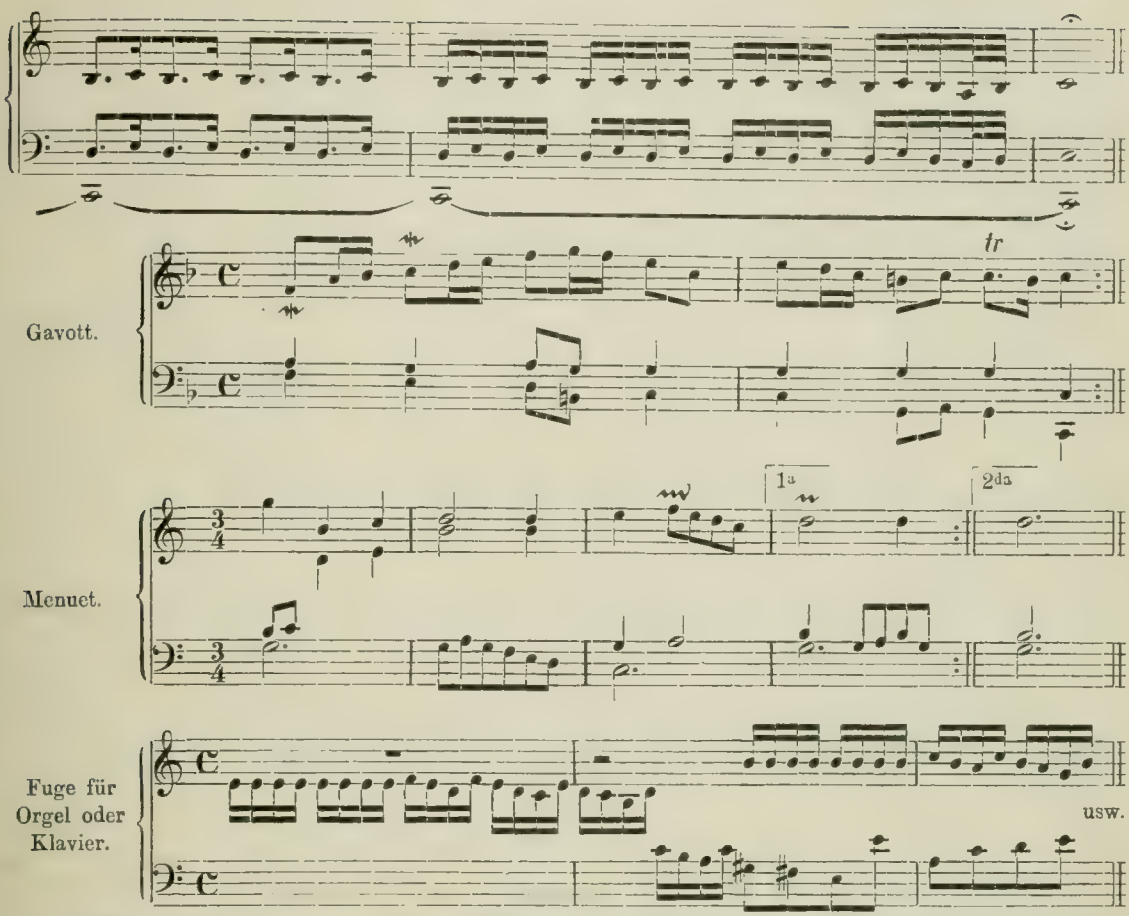
1) »Si quis forte ignoravit, quidam simplex × sibi velit is sciat tremulum significare, qui inferne tonum feriat: quemadmodum hae duae ‖ tremulum notant, qui superne tonum contingit.«



Bei J. Pachelbel (1653—1706 sind wir hinsichtlich der Ornamentik nicht selten auf Vermutungen angewiesen. Zwar kann über die Bedeutung der Querstriche zwischen beiden Systemen kein Zweifel bestehen (s. Toccata C dur), aber nur aus sorgfältigen Vergleichen mit der Notation anderer zeitgenössischer Tonsetzer gewann Max Seiffert (der Neuherausgeber der Werke P.s die Überzeugung, daß *t*, *u*, *o* synonym seien und daß ~ den Mordent, ⋰ den Schleifer bedeute[1]).

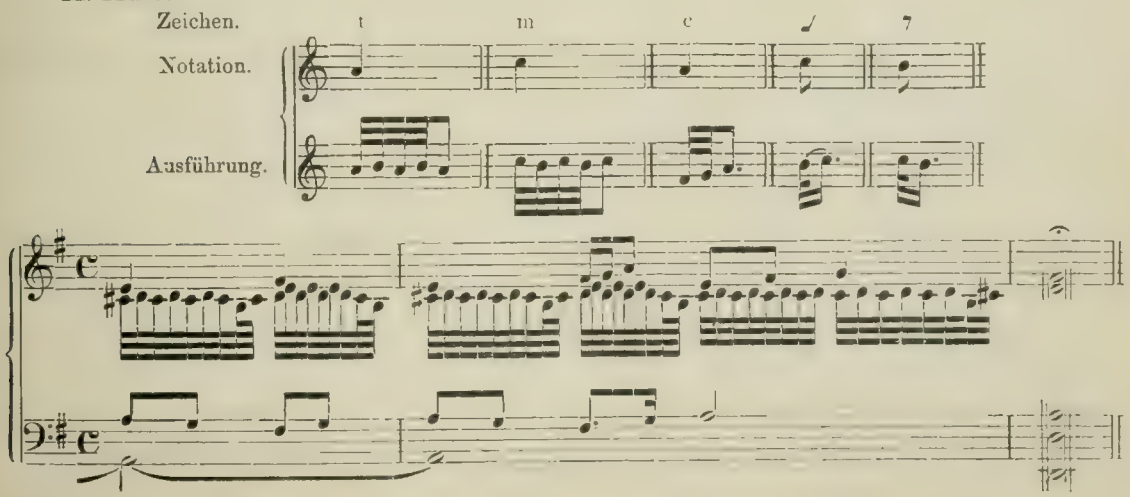


1) Man vergleiche hiermit Affilard, Reinken, Muffat.

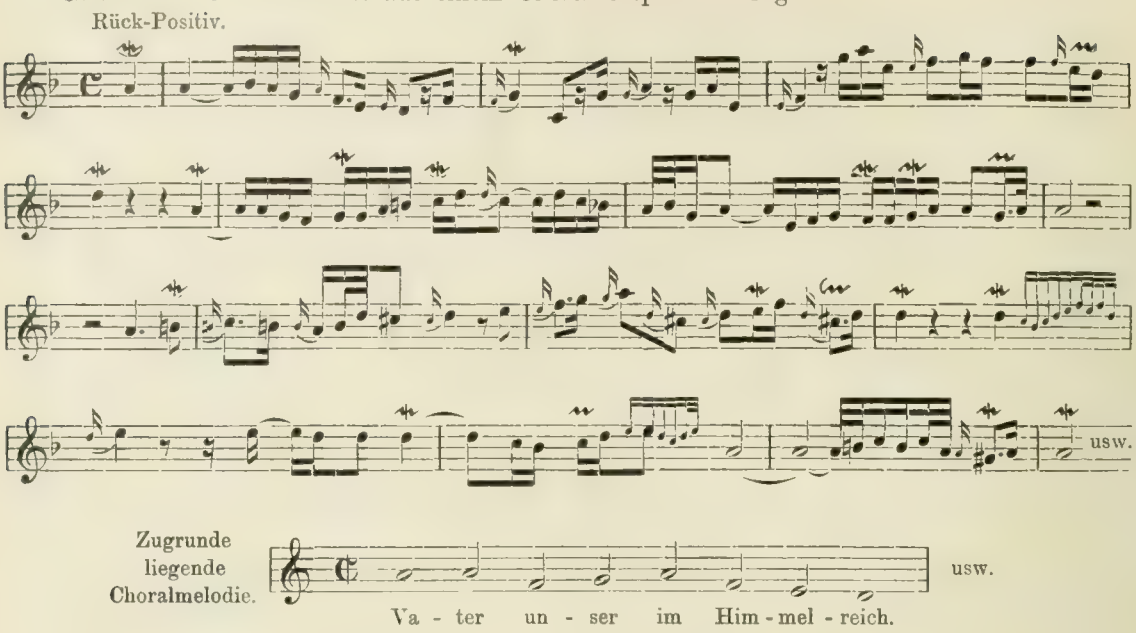


C. Murschhauser (zirka 1670—1724) vertritt wohl auch den Standpunkt seines Lehrers J. K. Kerll (1627—1693), da er selbst bekennt: »alles was ich in dieser Kunst kan und besitze, nechst Gott, ihme dankbarlich zuschreibe und beymesse.« Schließlich belehren Orgelstücke von G. Böhm (1661—1734) darüber, daß die Verschnörkelungssucht in der Zeit lag und keineswegs ausschließlich in der Kurztönigkeit einiger Instrumente, wie des Klaviers, begründet war. Dem inneren Gehalt und der Technik nach nehmen die Kompositionen der oben Genannten bereits einen hohen Rang ein und lassen keinen Zweifel darüber, daß Deutschland auf dem Gebiet der Orgelmusik schon damals keinen Rivalen zu fürchten hatte.

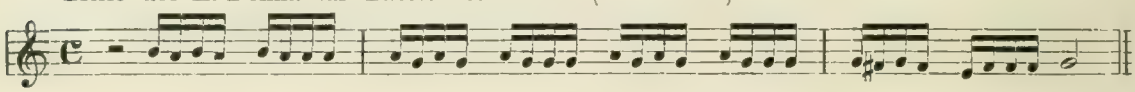
M. Murschhauser.



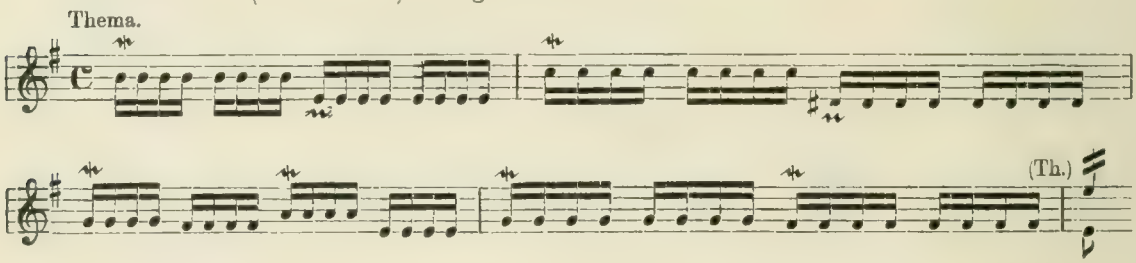
G. Böhm. Cantus firmus aus einem Choralvorspiel für Orgel.



Trillo des L. Penna für Tasteninstrumente (zirka 1696).

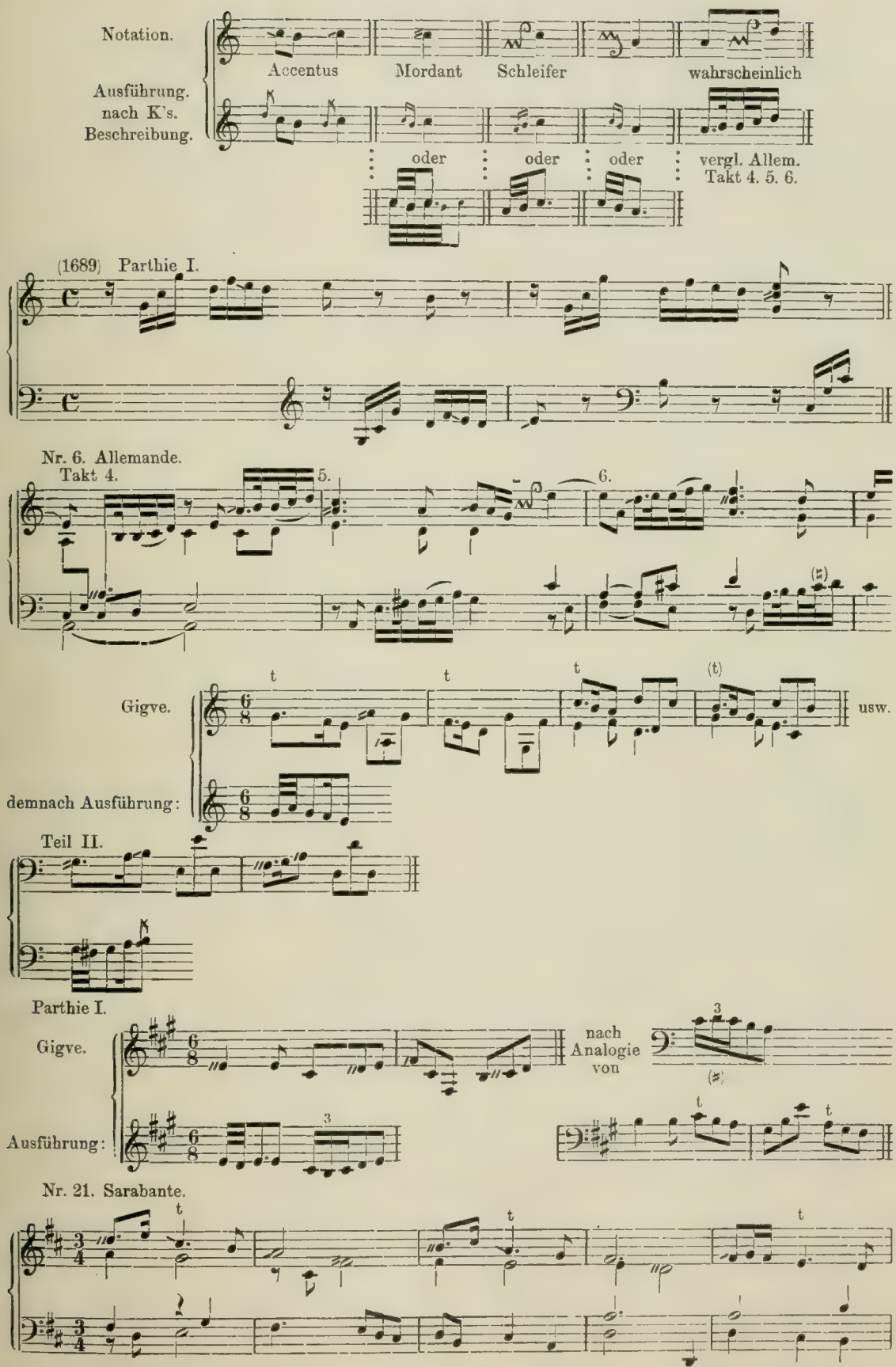


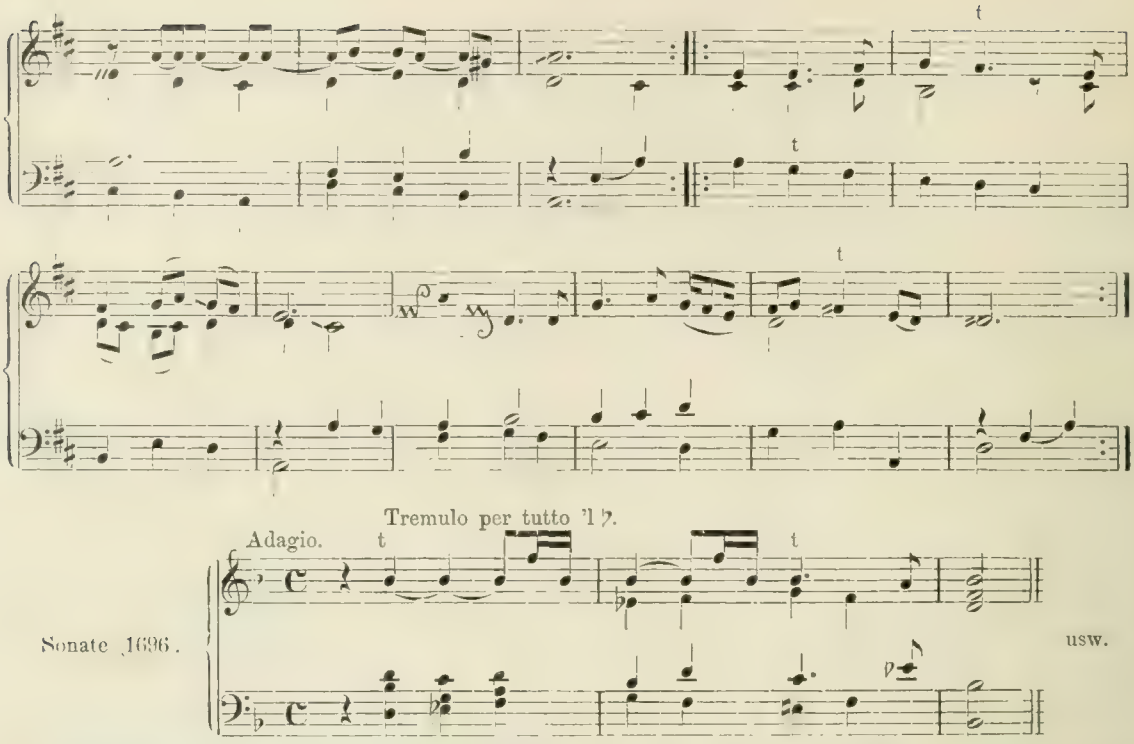
J. H. Buttstett (1666—1727). Fuge für Klavier.



Eine Sonderstellung nimmt Joh. Kuhnau ein (1667—1722), der Begründer der Klaviersonate und der Amtsvorgänger J. S. Bachs in Leipzig. In der Ornamentik geht er auf die Verzierungen der Engländer zurück, deren Strichmanier er den Lesern 1689 wie folgt empfiehlt:

»Zum andern werden ihnen die Accentus (Vorschläge) so mit einem Strichlein bemercket, recommendiret, deren zweyerlei Species sind, einmahl, da das Strichlein nach der Noten, hernach da es vorher stehet: Wie jene gemachet werden, findet man No. 21 bey der ersten Noten exprimiret: Diese touchieren die Secunde vorher entweder drüber oder drunter, nachdem die Note auf- oder niedergestiegen fein sachte, und gleichsam zweymahl, woraus auch diese Manier folgen kan, daß dergleichen Note ungeachtet eine andere gleiche folget, etwas länger, und also angenehmer gehöret werde. Drittens so kommen die Mordanten, so durch zwey Strichlein angedeütet, fast dem Trillo bey, außer das jene die Secunde oder Semitonium drunter zum kurtzen, iedoch fast starcken Tremulo erfodern. Endlich sind die Schleuffer nicht zu vergessen, welche besage des Characteris aus der Tertia entweder drunter oder drüber in die nach gesätzte Note nach dem Exempel des 4, 5, 6ten Tactes No. 6 trainiret werden. Solches und dergleichen verursachet nicht wenig Grace und läßt sich die Geschück- oder Ungeschückligkeit eines Musici aus der Manier gar leichtlich verrathen.«


Notation.
Accentus
Mordant
Schleifer
wahrscheinlich
Ausführung.
nach K's.
Beschreibung.
oder
oder
oder
vergl. Allem.
Takt 4. 5. 6.
(1689) Parthie I.
Nr. 6. Allemande.
Takt 4.
5.
6.
Gigve.
usw.
demnach Ausführung:
Teil II.
Parthie I.
Gigve.
nach
Analogie
von
Ausführung:
Nr. 21. Sarabante.



Liebhaber subtiler Untersuchungen seien auf die neue sorgfältige Ausgabe der Klavierwerke Kuhnaus verwiesen, indem Päsler hier an c. 70 Beispielen die nahezu unbegrenzten Möglichkeiten bei der Vertonung der Strichlein erörtert. Wir glauben mehr im Sinne des Komponisten zu handeln, wenn wir auf Grund obiger Erläuterungen den Schüler kurzweg auffordern, nunmehr an den verschiedenen Manieren seine »Geschück- oder Ungeschückligkeit« zu erproben.

Eine aufmerksame Prüfung der Kompositionen Kuhnaus führt zu dem Schluß, daß ihm die Vorausnahme der Verzierungen nicht fremd war. Bei den Giguen 6/8 in Adur und Cdur stellt der zweite Teil die Umkehrung des ersten vor, soweit das Thema in Betracht kommt, der Mordant repräsentiert also die Umkehrung des Trillers, und daraus ergibt sich seine Ausführung. Über die Spielmanier des »gleichsam zweymahl« ziehe man Chambonnières, Saint-Lambert, Heinichen, Mattheson zu Rat.

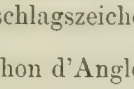
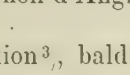
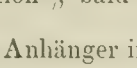
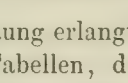
---

3. Kapitel.

a) Die Franzosen. Erfindung der neuen Verzierungszeichen. Chambonnières, J. Rousseau, d'Anglebert, Affilard. Saint-Lambert, Loulié u. a.

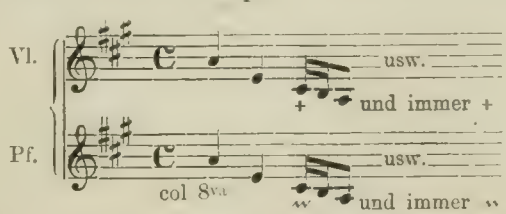
Wie die Diminution eine italienische Kunst vorstellt, so erweist sich die neue Notation als das Werk der Franzosen. Dem klaren, verständigen Geist der letzteren gelang es, die Ornamente zu analysieren und sie in der Schrift zu jenen stereotypen Formen krystallisieren zu lassen, welche man wohl als erstarrte, gefrorene Musik« bezeichnen könnte. Schon der Umstand, daß die neue Semeiographie im stande war, ganze Tongruppen durch wenige Striche zu symbolisieren, mußte sie besonders zu einer Zeit empfehlen, während welcher die Tonstücke sich mehr durch Abschrift, als durch Abdruck verbreiteten[1]. Eine Sturzwelle von Ver-

1 Trotz der auffallenden Ähnlichkeit der neuen Verzierungszeichen mit denen der alten Neumenschrift glauben wir nicht, daß die direkten Entlehnungen die Spezialitäten ∽, ∾ weit überschritten haben, da die Neumenkunde zur bezüglichen Zeit so gut wie verschollen war. Die Semeiographie der Ornamente ist eben eine Schnellschrift, und als solche, wie jede andere, auf die einfachsten Urformen angewiesen; daher finden sich dieselben Zeichen bei der Notenschrift, der Stenographie, den mathematischen Formeln usw. Bald nachdem z. B. Chambonnières das Zeichen ∽ in die Musik eingeführt hatte, verpflanzte es Leibniz in die Mathematik unter gänzlich verschiedener Begründung, als Zeichen für die Ähnlichkeit.

zierungs-Tabellen und -Erläuterungen ergoß sich jetzt über die musikalische Welt, fast so mächtig, wie die Springflut der Diminutionsformeln 100 Jahre früher[1]. Viele der neuen Zeichen können ihre Abkunft von der Lautenkunst nicht verläugnen (vergl. Mersenne S. 56) und die Häkchen und Kurven sind dabei ebenso charakteristisch für die Franzosen, wie das frühere System der steifen Striche für die Engländer. Als Trillerzeichen figurieren neben dem italienischen t, noch , (resp. ,) und [2]), auch kommen bereits die Marken , , vor, welche später den Exegeten Bachs so arge Verlegenheit bereiten sollten. Die Einführung des Doppelschlagszeichens wird Chambonnières zugeschrieben, aber dessen Formel  stellt schon d'Anglebert eine andere gegenüber:  , und diese wird, trotz Dieuparts Opposition[3]), bald allein herrschend. Selbst das umgekehrte Zeichen  (für ) findet bereits Anhänger in Saint-Lambert und Loulié, wenn es auch erst im 19. Jahrhundert weitere Verbreitung erlangt. Pincé (unser Mordent), Coulé (Schleifer), Détaché (Staccato) ergeben sich aus den Tabellen, das »Arpégé figuré« erinnert an die »Acciaccaturen« Gasparinis (s. S. 86). Vorschläge hatte man bis dahin nicht für notwendig erachtet anzudeuten, sondern dem Belieben der Ausführenden überlassen. Es bestätigt nur einen Ausspruch Mersennes, wenn Bacilly 1679 von der Vorschlagsnote schreibt: »Il vaut mieux ne la point marquer du tout par ecrit«, wie denn auch Loulié gleich zu Anfang seiner Tabelle zwei solcher unangemeldeter Gäste zitiert. Allein diese unbedeutendsten aller Ornamente, diese »petites notes« oder »petites notes perdues«, wußten sich trotzdem in die Notenblätter einzudrängen, sie deckten sich stets mit neuen Masken zu, um als Chute (Cheutte), Accent, Port de Voix zu erscheinen und wurden dabei von den »Aspirations« (Nachschlägen) bestens unterstützt. Eine solche Invasion mußte natürlich gleich die Rechtsfrage aufrollen, auf wessen Kosten die neuen Eindringlinge zu leben hätten, ob auf Kosten der vorhergehenden oder der nachfolgenden Hauptnote, und mit Befremden wird man wahrnehmen, wie wenig die gelehrten Kontroversen zweier Jahrhunderte uns der Lösung dieses Problems näher gebracht haben. Bereits 1678 trat J. Rousseau energisch für die Antizipation ein, und 1697 formulierte Saint-Lambert sein Urteil dahin, daß die Subtraktion der Vorschläge

1) Abgesehen von dem, was die Engländer Simpson, Locke, Mace, Purcell veröffentlichten, belehren uns über den Stand der Ornamentik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Chambonnières (1670), Nivers und le Begue (1677), J. Rousseau (1678 und 1687), Bacilly 1679, Gasparini (1683), Ambruis (1685), Kuhnau (1689), d'Anglebert (1689), Boivin (1690), Gg. Muffat 1690), Affilard (1691), Anonymus-Wegweiser (1692), J. G. Ahle (1695), Loulié (1696, Saint-Lambert (1697), Dieupart, Marais usw. Die meisten Lehrwerke erlebten mehrere Auflagen, Affilards populär gehaltene »Principes« sogar deren sieben. Unter diesen Instruktoren ist Saint-Lambert wohl der systematischste; er berücksichtigt auch die Lehren seiner Kollegen und zitiert z. B. von Chambonnières (s. d.) Beisp. 2, 3, 4, und von d'Anglebert (s. d.) alle, ausgenommen Nr. 4, 6, 14, 24—27. Auf lange Zeit hinaus ward es jetzt üblich, den Musikstücken Verzierungstabellen beizufügen, und wenn diese untereinander nicht immer übereinstimmten, so erklärt es sich daraus, daß die Komponisten ihre Doktrinen zunächst für sich und ihre Schüler aufstellten. Doch brachte auch hier die natürliche Entwicklung bald eine größere Einheitlichkeit zuwege, durch das »surviving of the fittest«.

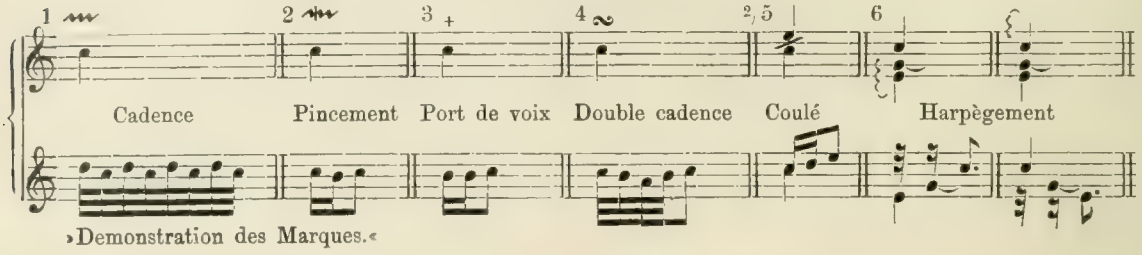
2) Die Gleichbedeutung dieser Zeichen ergibt sich daraus, daß in Lully's »Armide« (S. 76) sämtliche t der ersten Auflage bei der zweiten in + umgewandelt wurden, und daß in den Sonaten von Mondonville (1711—1772) durchgängig in der Violinstimme ein + steht, wo die Klavierstimme ein ∾ aufweist, wobei der Komponist anordnet: Les agremens du Violon doivent etre exprimes comme ceux du Clavecin«:



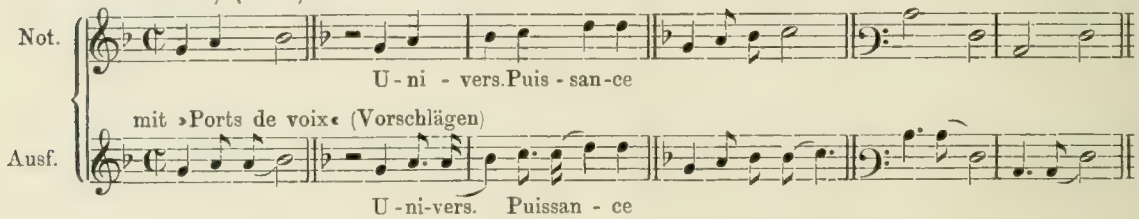
3) Dieupart funktionierte, wie auch D. Scarlatti, eine Zeitlang als Cembalist bei der Londoner italienischen Oper unter Händel.

von der nachfolgenden Hauptnote wohl dem Gesangstil entsprechen möge, daß aber bei Klavierstücken ihre Antizipation bei weitem vorzuziehen sei[1]). Die Bestrebungen: Vorschläge von Nachschlägen durch gegensätzliche Zeichen zu unterscheiden — von Saint-Lambert bis Hummel immer wieder versucht — scheiterten leider an der Gleichgültigkeit der großen Komponisten gegenüber derartigen Fragen.

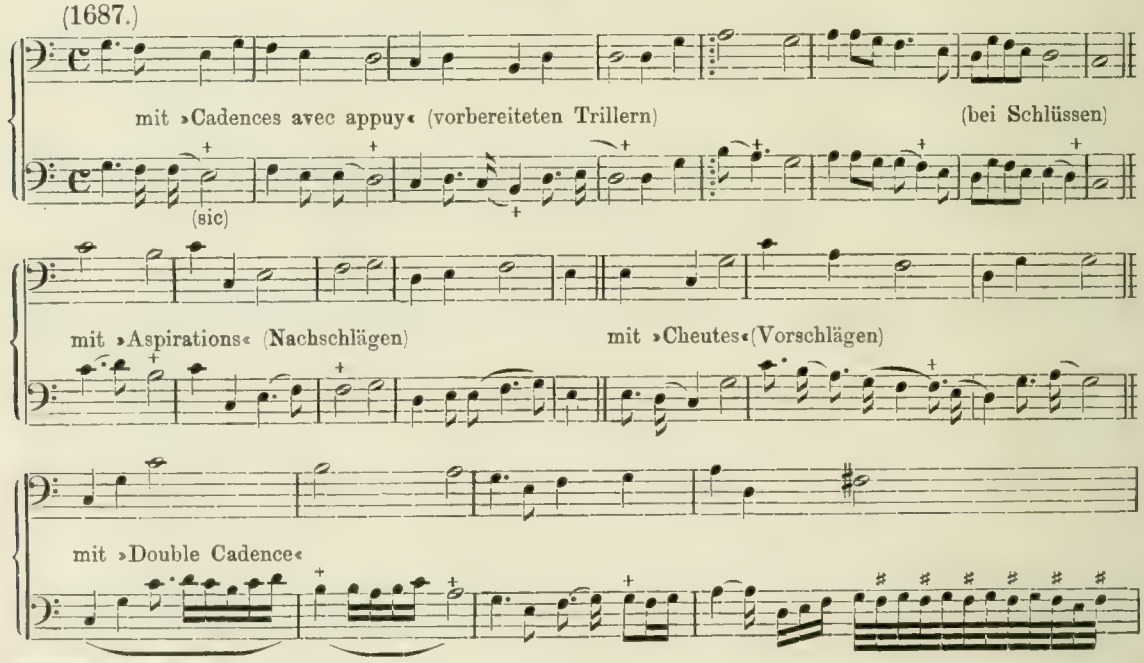
Chambonnières (1670). [Nach Exemplar Pariser Conserv.]



J. Rousseau[3]) (1678).



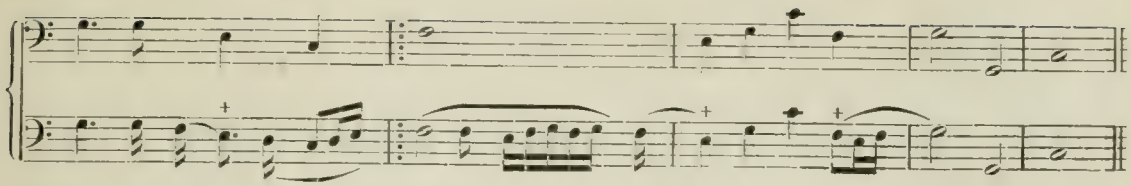
(1687.)



1 Saint-Lambert schreibt: »La regle du Port de Voix est qu'on doit toucher deux fois au lieu d'une, la Note qui précéde celle qu'accompagne la figure qui designe cet Agrément, quand cette Note précédente est un degré plus bas ou plus haut que la Note marquée. C'est en cela que consiste le Port de Voix; mais il n'est pas bien decidé si c'est sur la valeur de la Note marquée que ce soit prendre cette seconde, ou si c'est sur la valeur de la Note précédente. De la manière dont Mr. d'Anglebert l'exprime elle se prend sur la Note marquée; mais je doute que ce soit-là la meilleure manière d'exprimer le Port de Voix dans les Pièces de Clavecin. Je sçais que cette manière convient tout-à-fait au Chansons; mais je trouve qu'il y a peu d'occasions où elle soit propre au Pièces, et que celle qui prend cette seconde Note sur la précédente, est beaucoup plus convenable.«

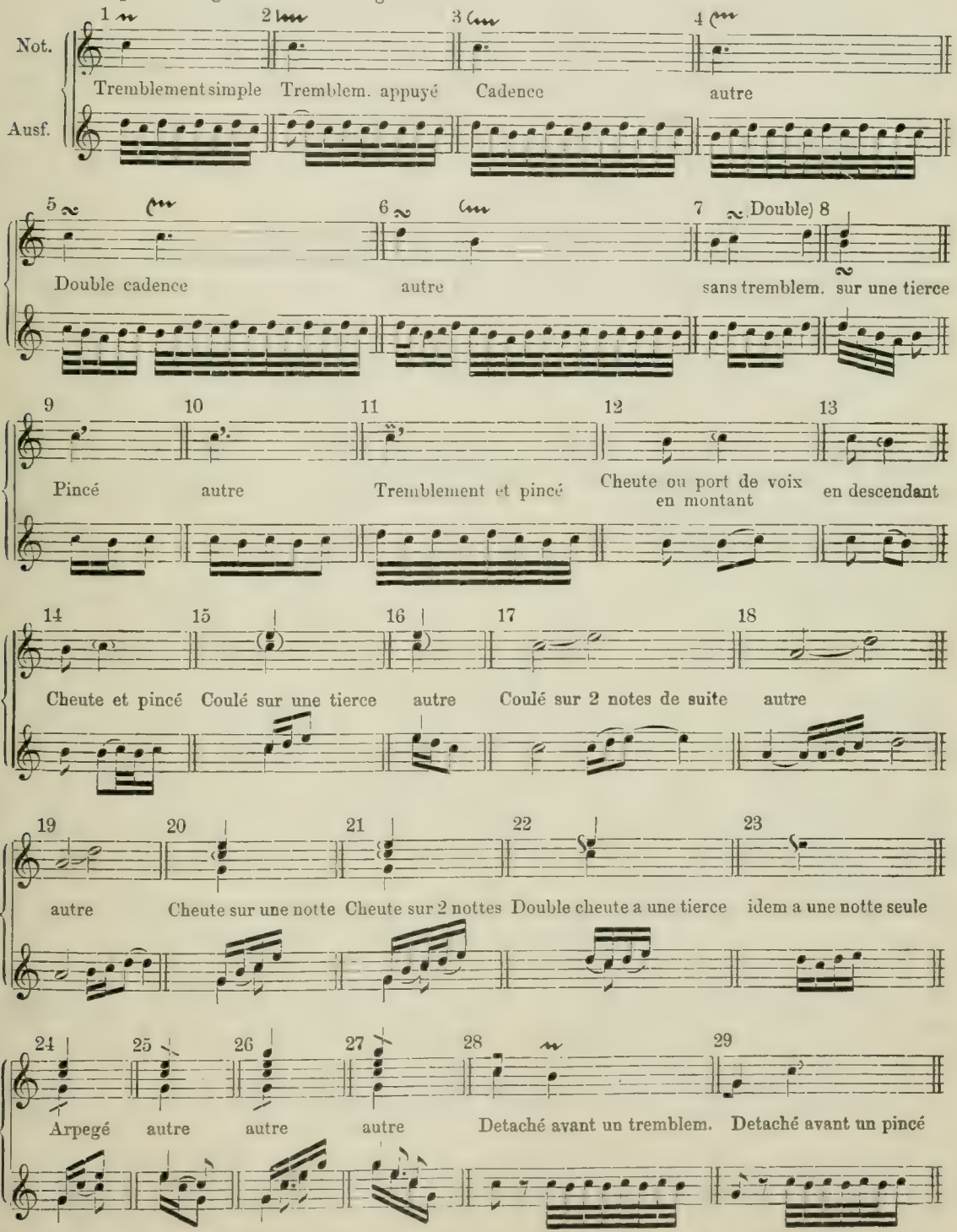
2 Die Doppelschlags-Bezeichnungen und -Erklärungen sind bei Dannreuther in diesem Kapitel vielfach unrichtig.

3) Nicht zu verwechseln mit dem berühmten J. J. Rousseau (S. 97).

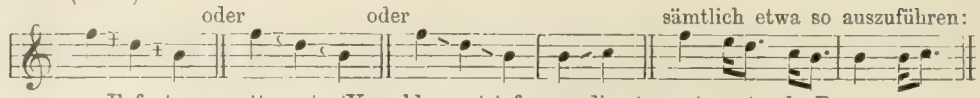


H. d'Anglebert (1689).

Marques des Agréments et leur signification.

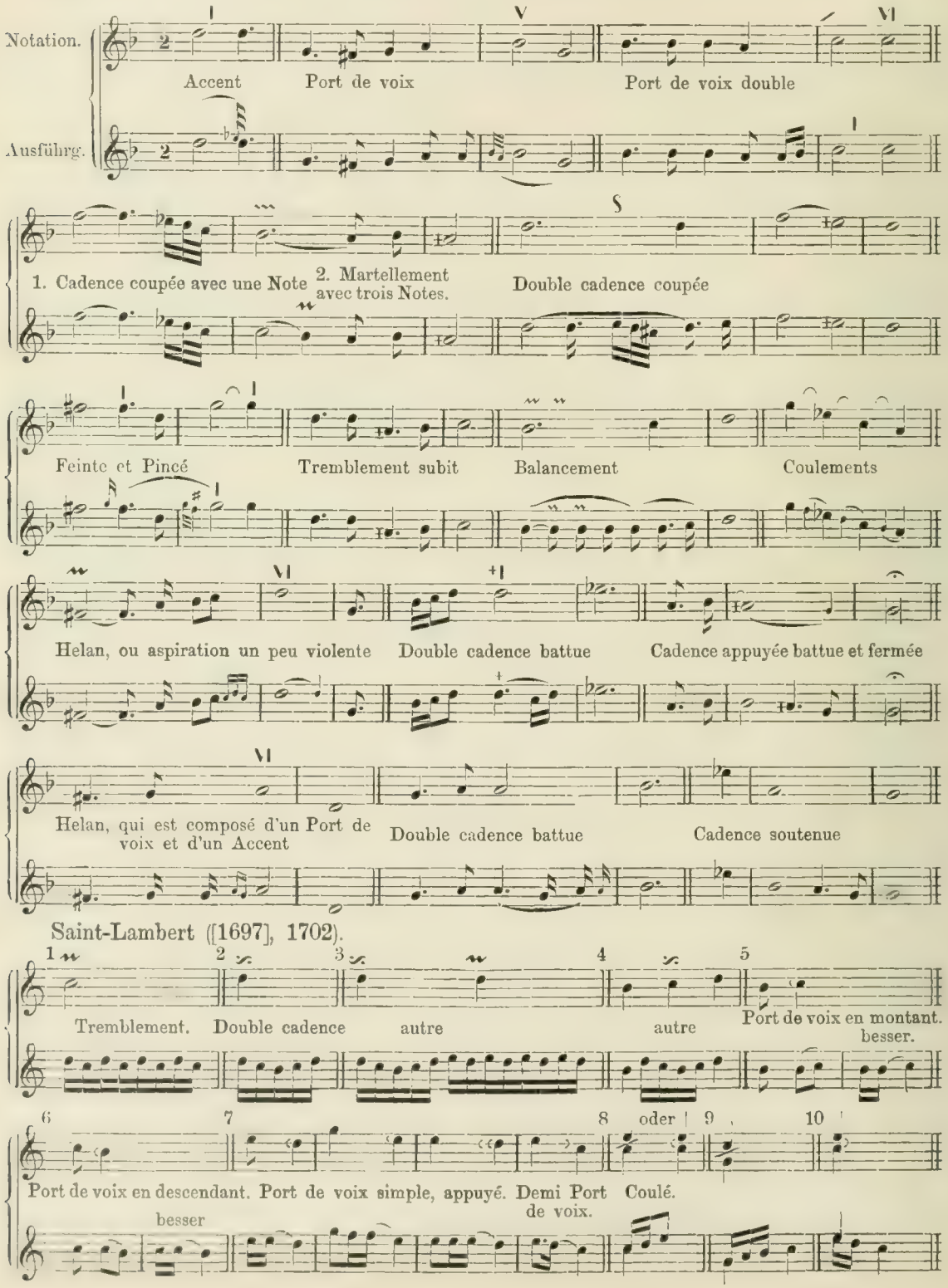


Boivin (1690).

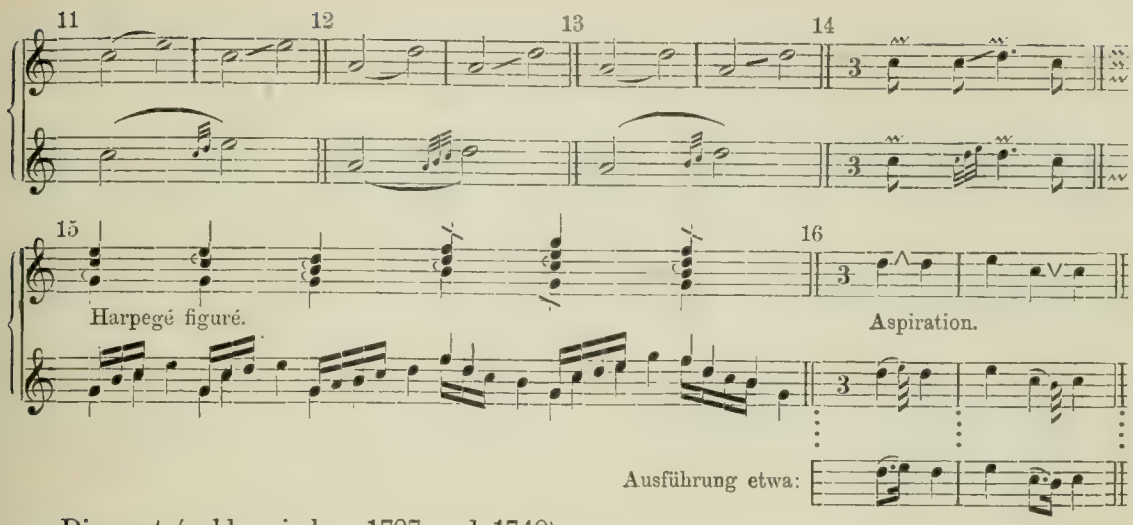


»Il faut que cette note (Vorschlagsnote) frappe directement contre la Basse.«

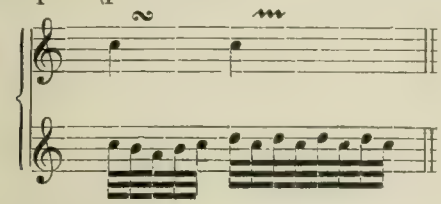
Affilard (1691—1717). »Agrémens du Chant.«



Saint-Lambert ([1697], 1702).



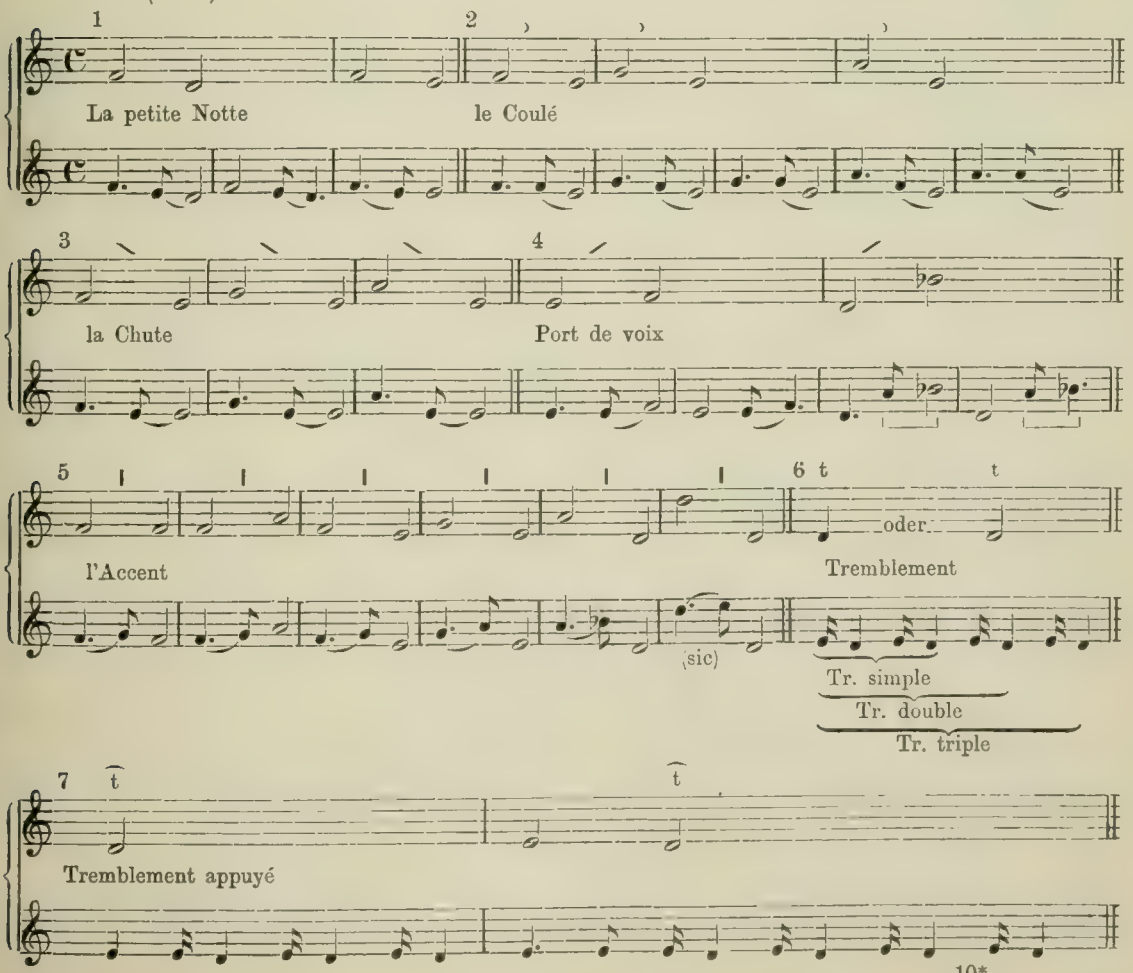
Dieupart (publ. zwischen 1707 und 1740).

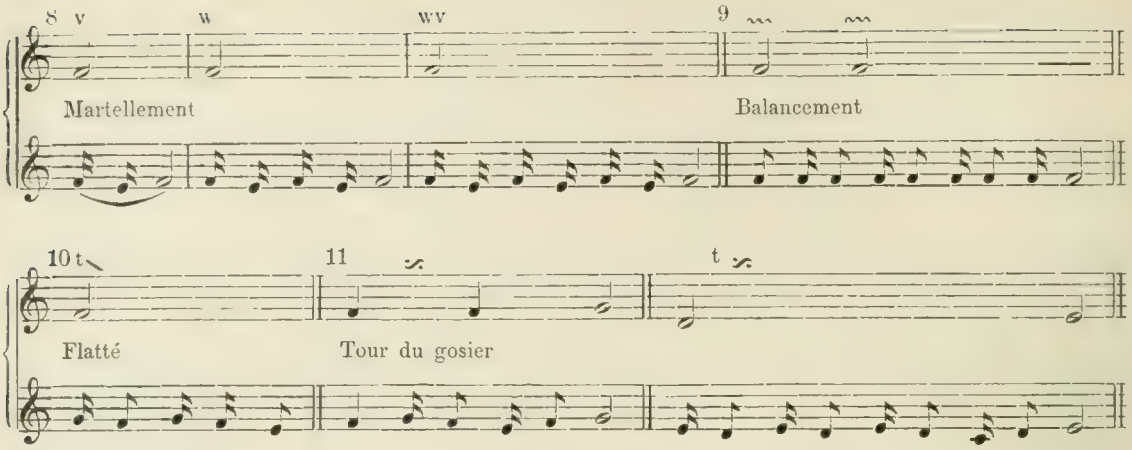


Bei Nivers ist

Bei d'Ambruis bedeutet › den (kurzen) Mordent. Diese und andere Formeln haben sich indessen nicht eingebürgert.

Loulié (1698).

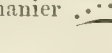




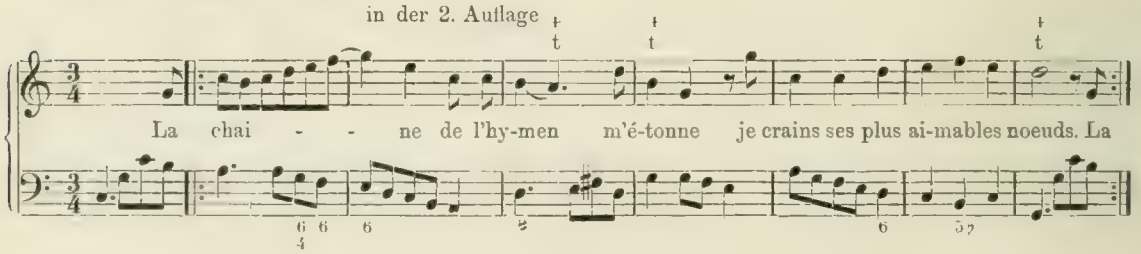
12) Coulade (= Lauf).
13) Passage.
14) Diminution.

b) Lully, Gg. Muffat (sen.), Gttl. Muffat (jun.).

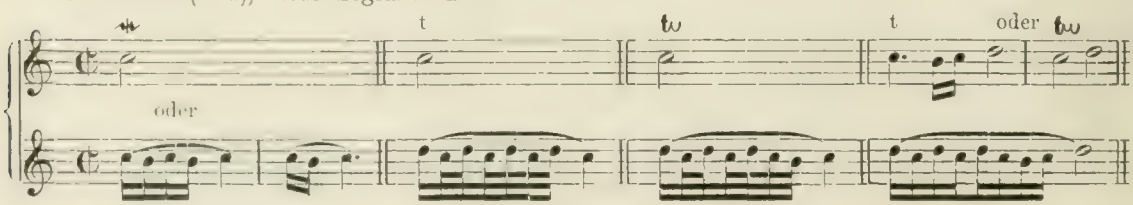
Zur Zeit, da Bacilly seine Bemerkungen schrieb über »l'art de bien Chanter«, beherrschte Lully (1633—1687) die französische Bühne. Da dieser aber sein Hauptaugenmerk auf sinngemäße Deklamation richtete, trat die Ornamentik naturgemäß demgegenüber zurück. Doch ist uns sein System übermittelt worden durch Georg Muffat (d. Ä., † 1704), welcher »der unter dem berühmtesten J. B. Lully zu Paris blühenden Art durch sechs Jahre embsig nachgetrachtet.«

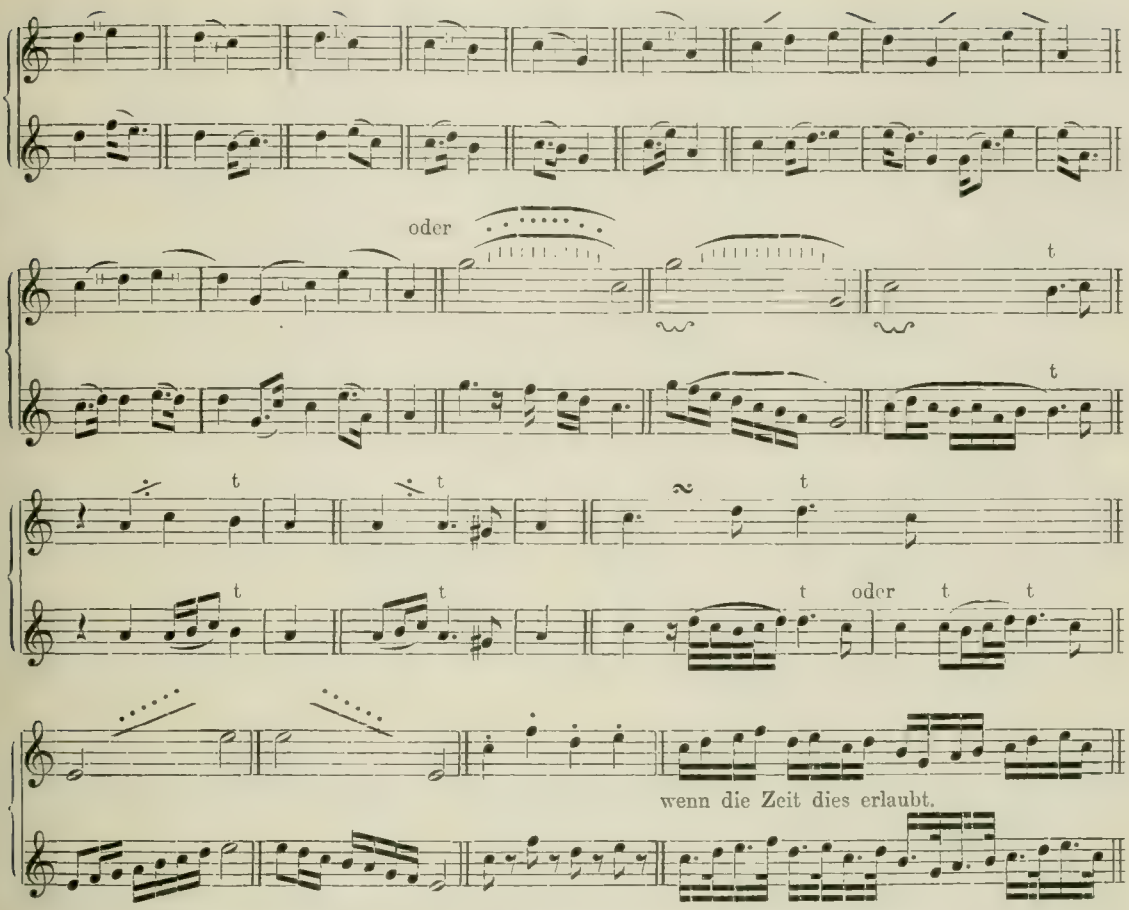
M. erklärt: »Solche Figuren werden von den Lullisten, so lange es die Zeit erlaubt, so vorgetragen .« (Man vergl. Frescobaldi und Couperin). Diese Spielweise, wird von jetzt ab auf lange Zeit die vorherrschende in Frankreich, im Gegensatz zum italienischen (»lombardischen«) Geschmack. — Einige der Beispiele M.s gehören zu den frühesten Anzeichen von Anticipation der Verzierungen. Schließlich bemerken wir betreffs der Verzierungs-Tabelle von M.: t, +, ~ sind die Zeichen für den Triller, ~, t für den Halb-Triller, Zwicker, (Mordent), tw und tw für den Triller mit Nachschlag; die Vortragsmanier  ist nur durch den »hupfenden Bogenzug« verschieden von .

Lully, »Armide« (1686).

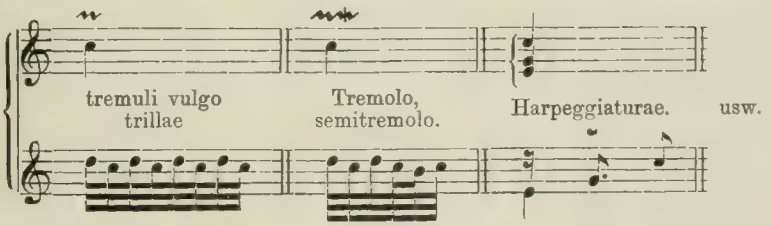


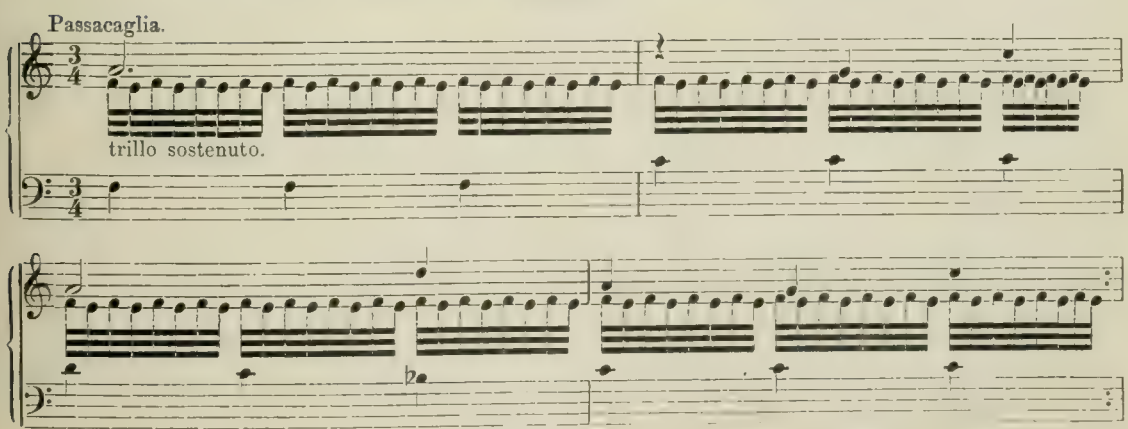
G. Muffat (sen.), »Florilegium« 1695





J. K. F. Fischer (zirka 1650—1737?), »Musikalisches Blumen-Büschlein«.

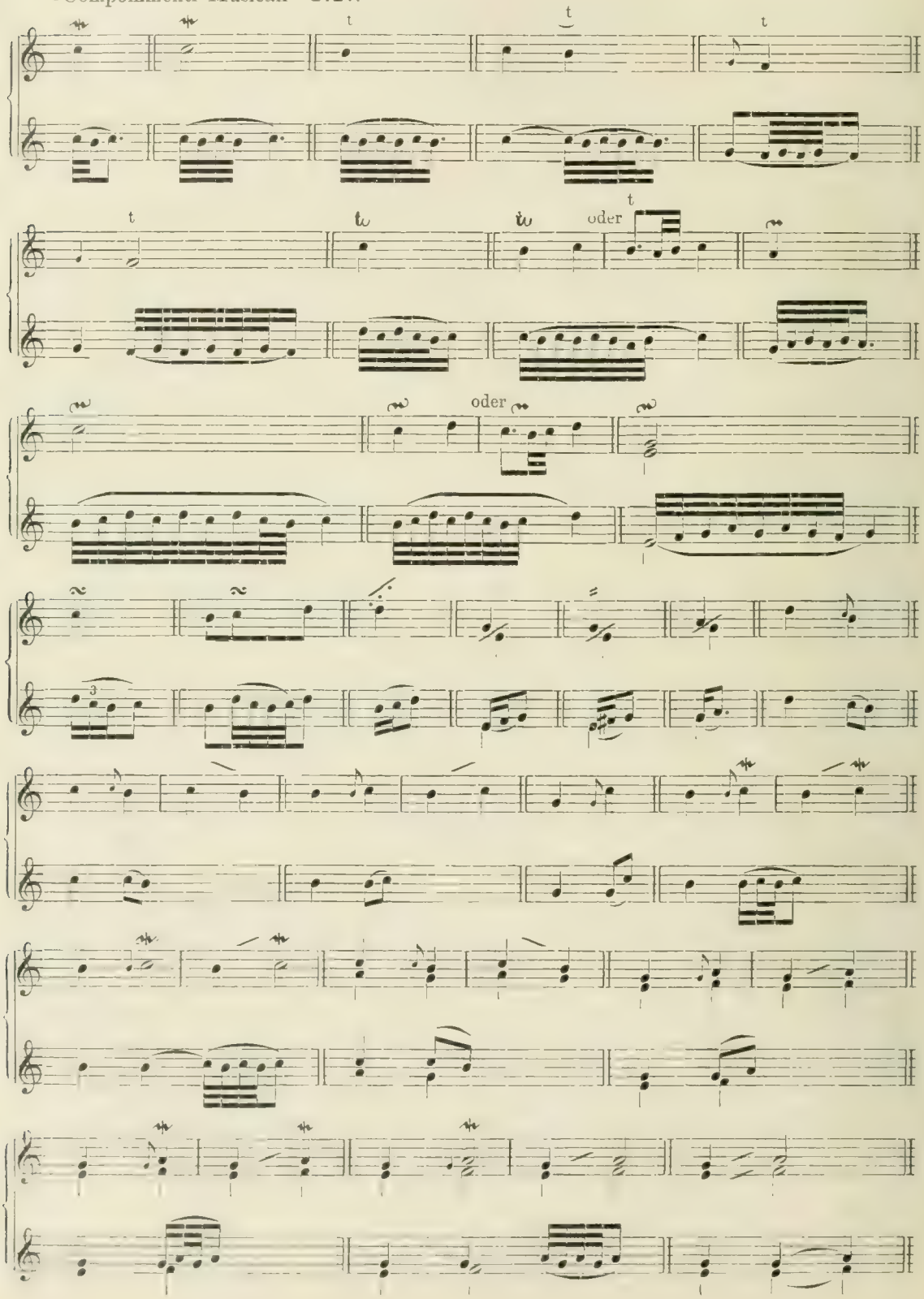


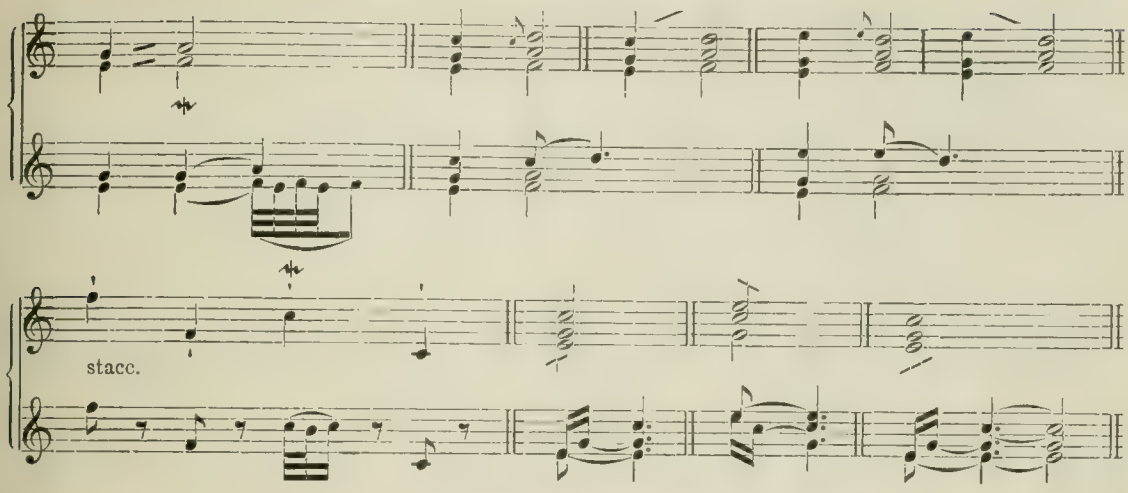


Auch bei Gottlieb (Teofilo) Muffat (d. J. 1690—1770), dem Sohne des vorigen, zeigen sich französische Einflüsse. Wie der Vater in der Komposition sich neben der Orgel dem Orchester zuwandte, so der Sohn dem Klavier. Händel bezeigte seine Wertschätzung

Muffatscher Tonwerke auf die ihm eigene Weise, indem er verschiedenes aus ihnen seinen eigenen Schöpfungen einverleibte. Bis zur Verzierungstabelle Marpurgs (1765), ist die von T. Muffat (1727) die reichhaltigste.

»Componimenti Musicali« 1727.



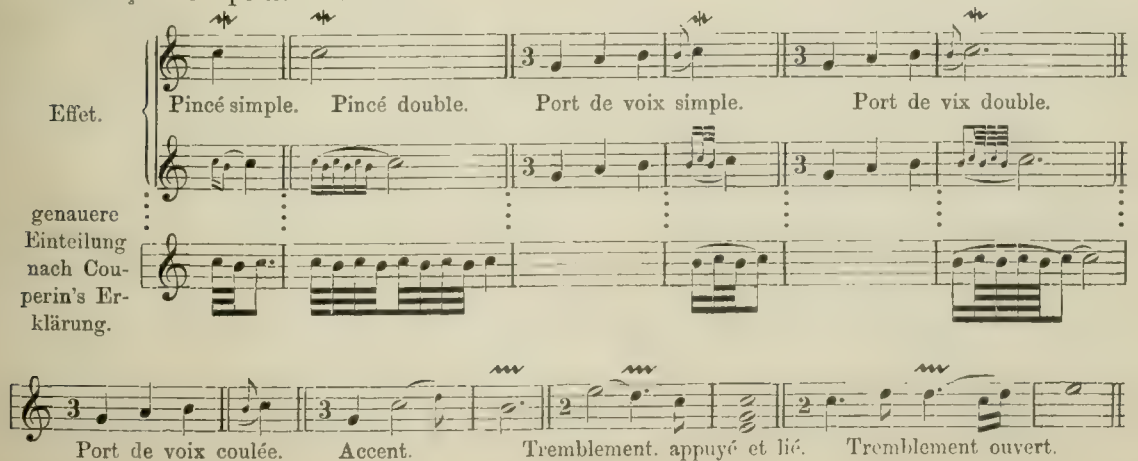


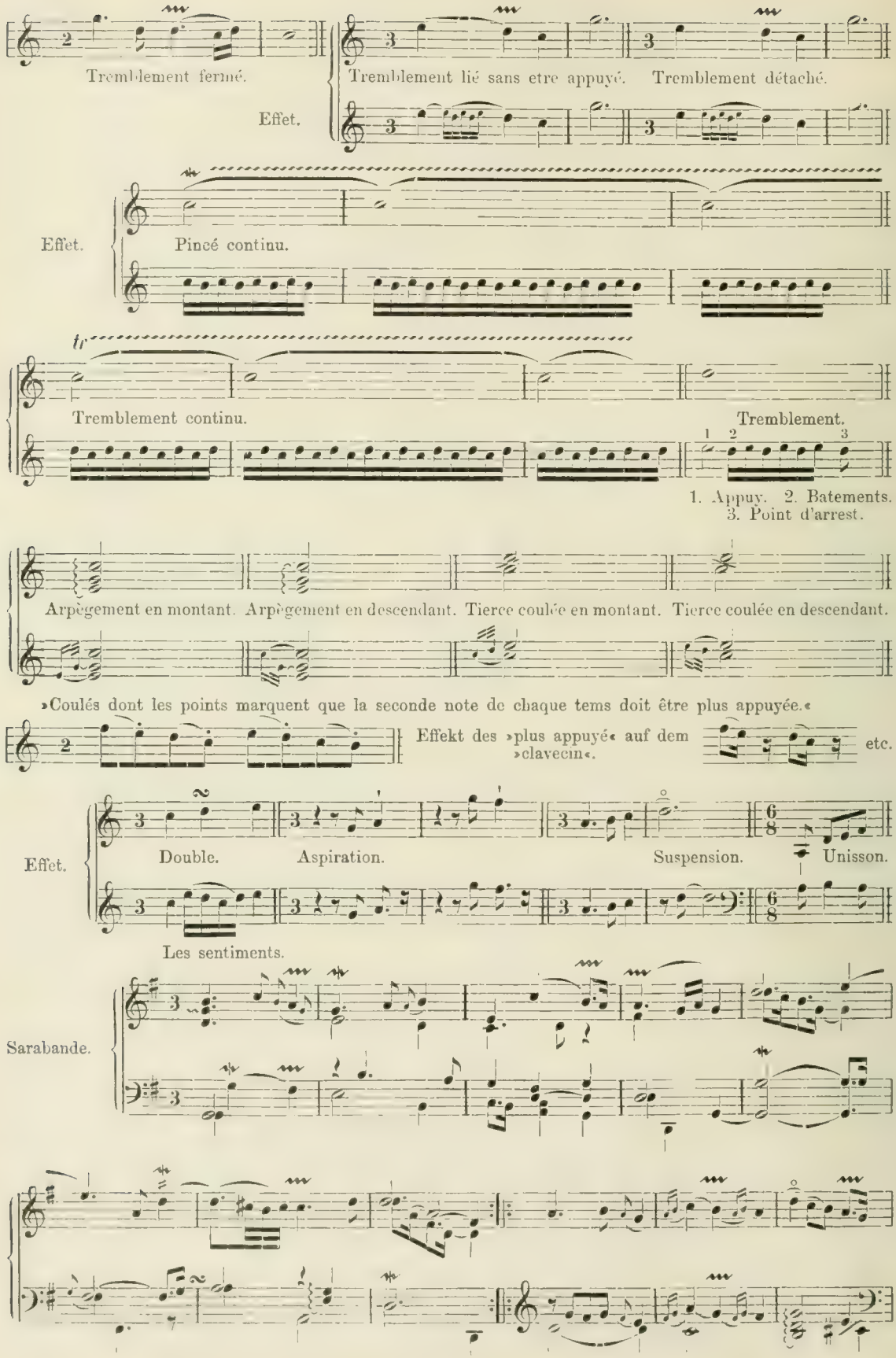
c) François Couperin (1668—1733).

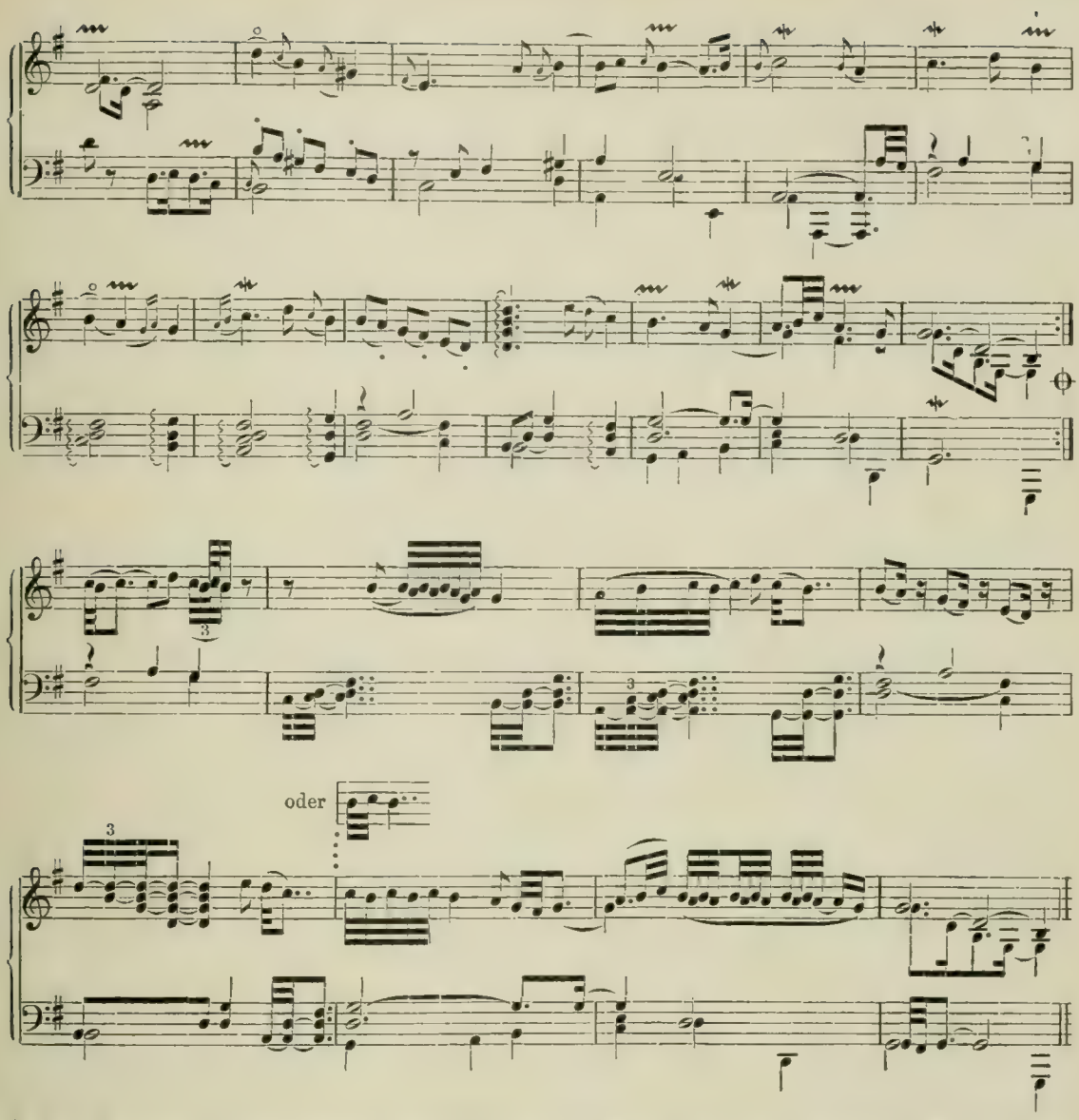
Die Couperins bildeten eine musikalische Familie, aus welcher uns besonders interessiert: François Couperin — le Grand — der glänzendste Vertreter des musikalischen Rokokostils und Verfasser der »L'art de toucher le Clavecin« (1717), der ersten Klavierschule, welche diesen Namen wirklich verdient. Bedeutend als Komponist wie als Virtuose, ist C. äußerst genau in der Bezeichnung seiner Verzierungnn, verlangt aber auch die strikteste Befolgung seiner Vorschriften. Nach seiner Absicht sollen die Titel der Stücke die Ideen oder Personen andeuten, welche dem Autor bei der Abfassung vorgeschwebt haben, die Ornamente aber die Ausdrucksfähigkeit des Instruments erhöhen. Eine angemessene Taktfreiheit ist beim Vortrag erwünscht, so lange sie nicht in willkürliche Tempoverrückung ausartet, oder auf Stellen ausgedehnt wird, welche mit »mesuré« bezeichnet sind. Figuren gleichartiger Noten sind etwas punktiert zu spielen. Sämtliche Verzierungsnoten fallen innerhalb des Werts der Hauptnote. Der Triller beginnt mit der Hilfsnote und ist mit zunehmender Geschwindigkeit auszuführen. Der längere Triller zerfällt in drei Teile: 1) l'appuy (die etwas ausgehaltene obere Vorschlagsnote), 2) in die Schwingungen (battements), 3) in die ausgehaltene Schlußnote (point' d'arrest).

Suspension und Aspiration reklamiert C. als seine Erfindungen. Das verspätete Eintreten der Note bei der Suspension soll die Spannung erhöhen und dem Klavier als Ersatz dienen für das Anschwellen des Tons bei anderen Instrumenten. Im dritten Buch seiner Klavierstücke führt C. auch das Phrasierungskomma , ein und erklärt es ausführlich.

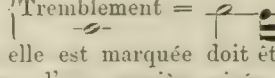
François Couperin. 1713.




Tremblement fermé.
Tremblement lié sans etre appuyé.
Tremblement détaché.
Effet.
Effet.
Pincé continu.
tr
Tremblement continu.
Tremblement.
1. Appuy. 2. Batements.
3. Point d'arrest.
Arpègement en montant.
Arpègement en descendant.
Tierce coulée en montant.
Tierce coulée en descendant.
»Coulés dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée.«
Effekt des »plus appuyé« auf dem »clavecin«.
etc.
Effet.
Double.
Aspiration.
Suspension.
Unisson.
Les sentiments.
Sarabande.



Θ Statt die letzten 8 Takte nochmals buchstäblich zu wiederholen, haben wir vorgezogen ihre Ausführung aufzunotieren. — Die Zeichen 𝆔, 𝆕, 𝆖 sind bei C. gleichbedeutend.

»Le port de voix (est) composé de deux notes de valeur et d'une petite note-perdue (Vorschlagsnote). Il faut que la petite note perdue d'un port de voix, ou d'un coulé frape avec l'harmonie, c'est à dire dans le tems qu'on devroit toucher la note de valeur qui la suit. . . C'est la valeur des notes qui doit en general, déterminer la durée des pincés doubles, des port-de-voix-doubles et des tremblements. . . . Ainsi les batemens, et la note ou l'on s'arète doivent tous être compris dans la valeur de la note éssentièle. . . Quoique les tremblemens soient marqués égaux, ils doivent cependant commencer plus lentement, qu'ils ne finissent: mais cette gradation doit être imperceptible. Sur quelque note qu'un tremblement soit marqué, il faut toujours le commencer sur le ton, ou sur le demi-ton, au-dessus. . . Les tremblements d'une valeur un peu considerable renferment trois objects, 1) L'appuy qui se doit former sur la note dessus de l'éssentièle, 2) Les batemens, 3) Le point d'arèst. Tremblement =  Suspension: »Le silence qui précéde la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui éxécute.« Il faut jouer les Préludes »d'une manière aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvemens, à moins que je ne l'aye marqué exprés par le mot de mesuré.«

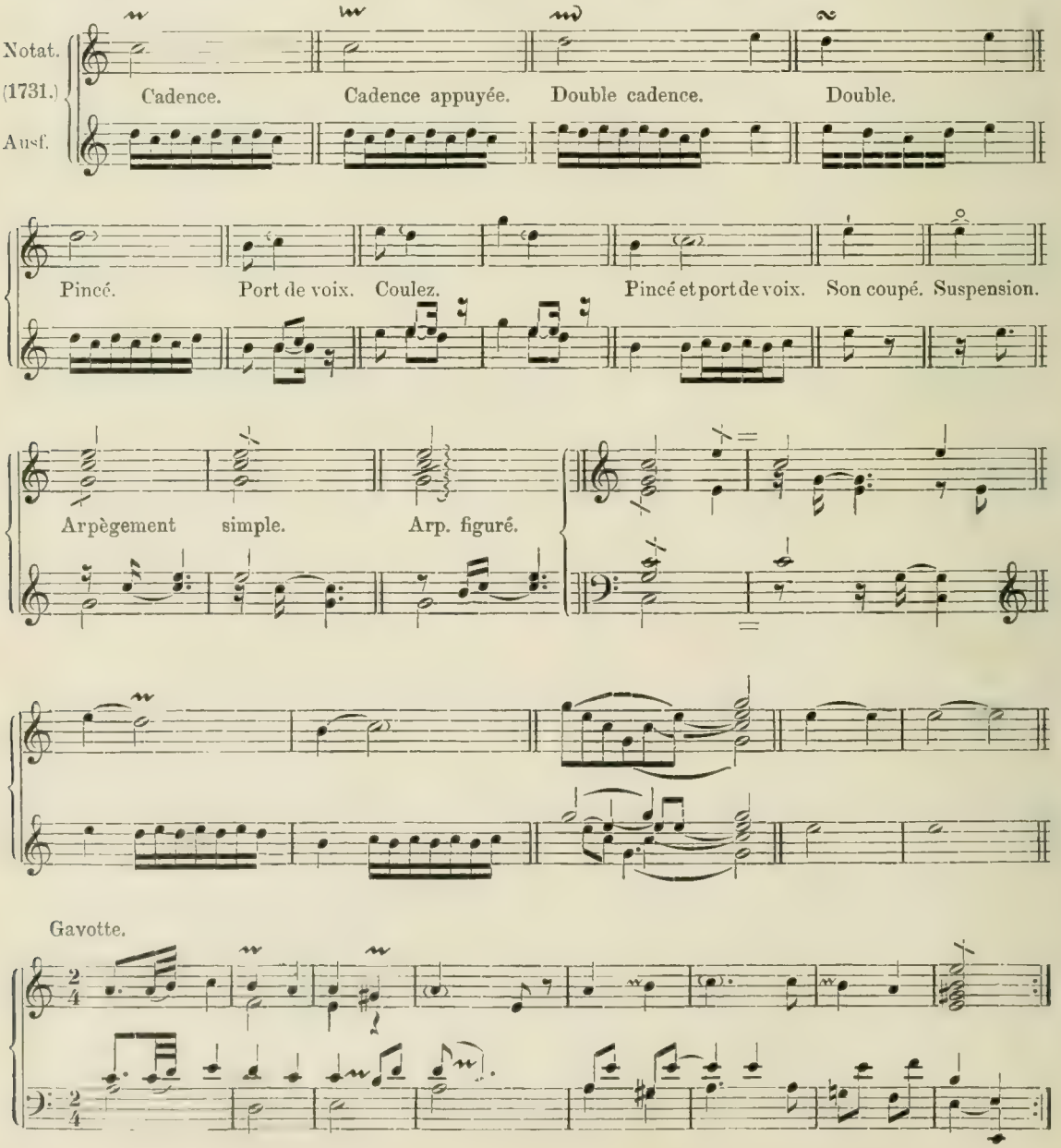
»Nous écrivons différemment de ce que nous éxécutons. . . Par exemple nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints; Et cependant nous les marquons égales.« In gleichem

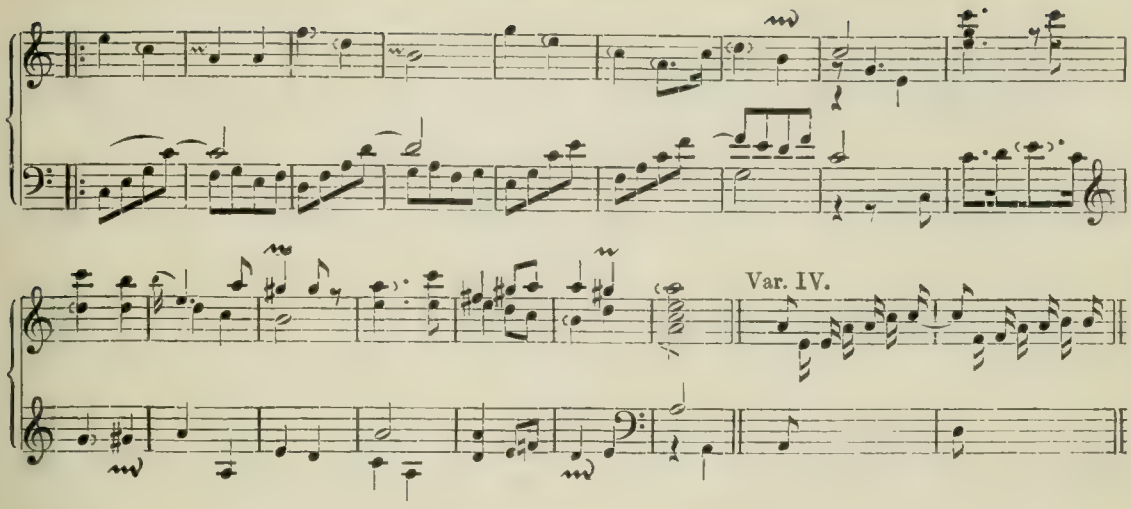
Sinn verordnet C. bei der Allemande »La Laborieuse«: `les doubles croches un tant-soit-peu-pointées«.

Unter neueren Ausgaben C.s sei die vorzügliche von Brahms-Chrysander um so wärmer empfohlen, als sie sich genau an die alte, authentische anschließt.

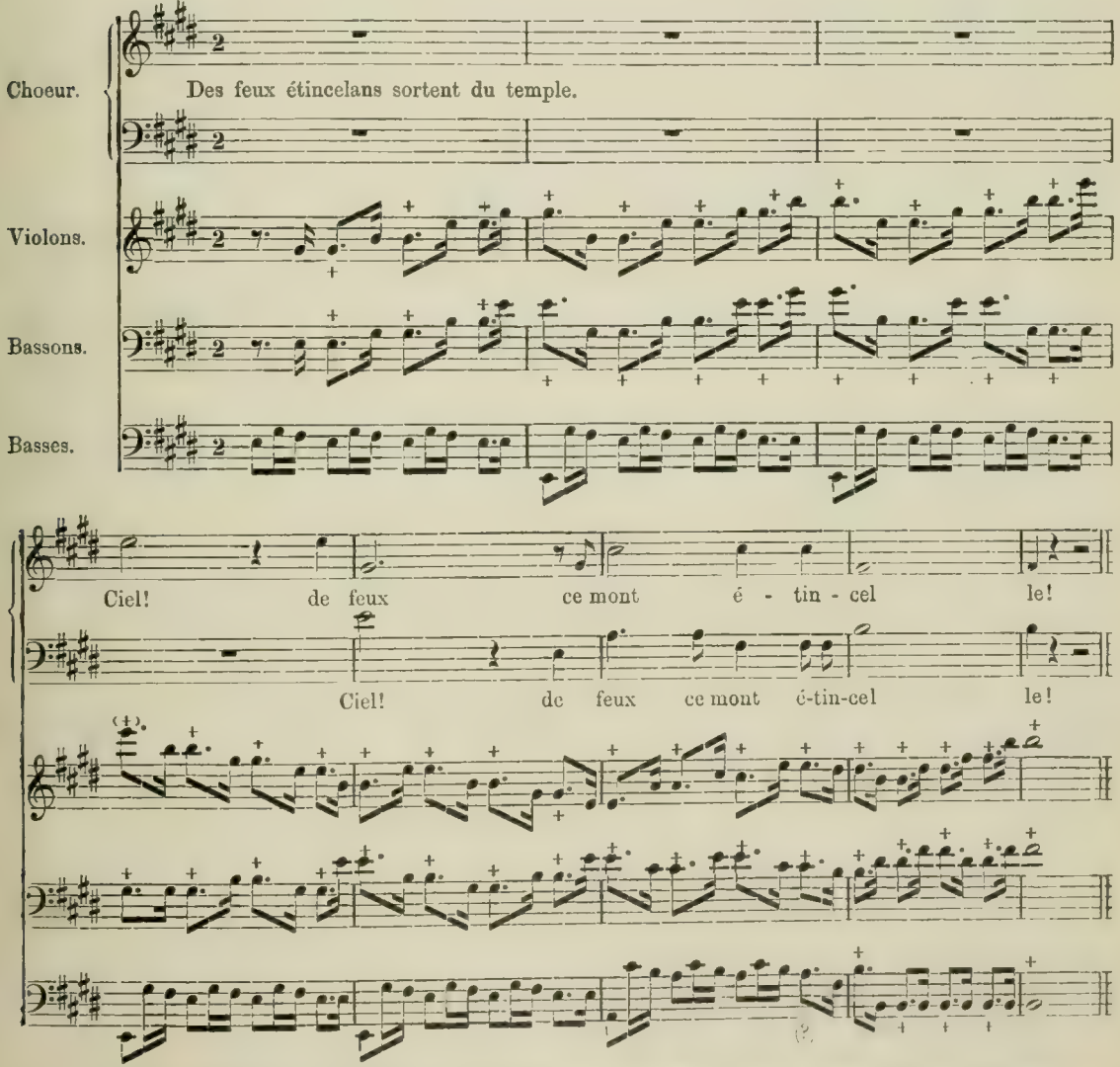
d) J. Ph. Rameau (1683—1764).

Wie von Couperin, so gibt es auch von Rameau nicht wenige Klavierstücke, die man heutzutage noch mit Genuß anhören kann (wir erinnern z. B. an die Gavotte mit Variationen in Amoll), und wenn ihre Ornamentik jetzt den Eindruck des Überladenen macht, so liegt das nicht allein an dem veränderten Zeitgeschmack, sondern auch an dem Unvermögen unserer heutigen tongewaltigen Konzertflügel, die zierlichen Filigranarbeiten der Rokokoperiode angemessen darzustellen. Daß es hauptsächlich die Klangdürftigkeit des alten »Clavessin« war, welche den übermäßigen Aufputz veranlaßte, offenbarte R., indem er einigen seiner Klavierstücke beim Arrangement für Orchester eine viel einfachere Fassung verlieh.





Aus der Oper »Zoroastre«. 1749.



In obigem Zitat aus der Oper »Zoroastre« illustrieren die Trillerketten (durch ⌇ bezeichnet) nicht unpassend die aus dem Tempel hervorsprühenden Flammen, — gewissermaßen eine Art vormärzlichen Feuerzaubers. — R. glaubt sich die Erfindung einer besonderen Art von »batteries

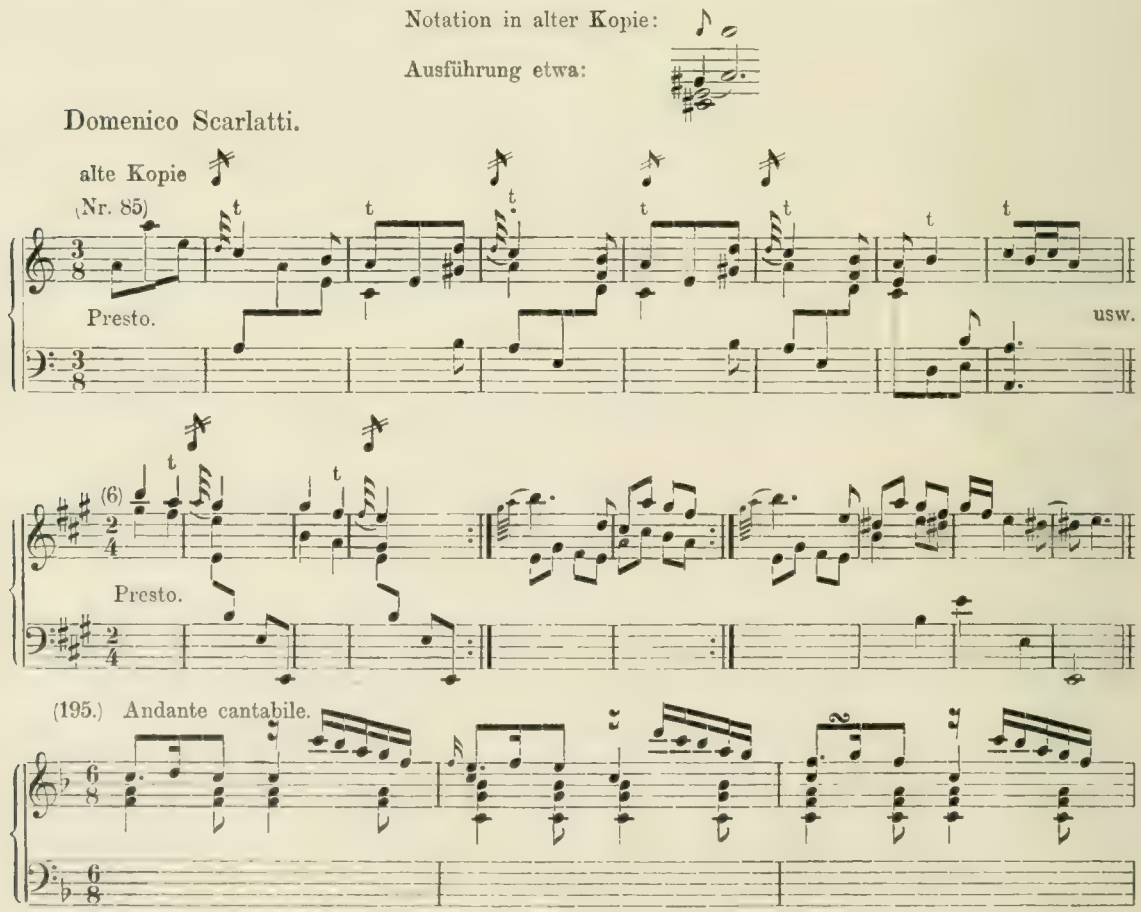
Brechungen, wie in Variation IV der Gavotte) zuschreiben zu dürfen; doch wurde diese Spielweise auch von D. Scarlatti angewandt. — Im Gegensatz zu dem Prinzip, welches bei den deutschen Gesamt-Ausgaben vorwaltet, hat Saint-Saëns in der Gesamt-Ausgabe der Werke R.s, die Ornamentik zeitgemäß vereinfacht.

Eine Verzierungstabelle von **M. P. Montéclair** (1736) läßt aufs neue erkennen, wie unsystematisch die Vokalisten, im Vergleich zu den Klavieristen, mit den Verzierungszeichen umgingen.

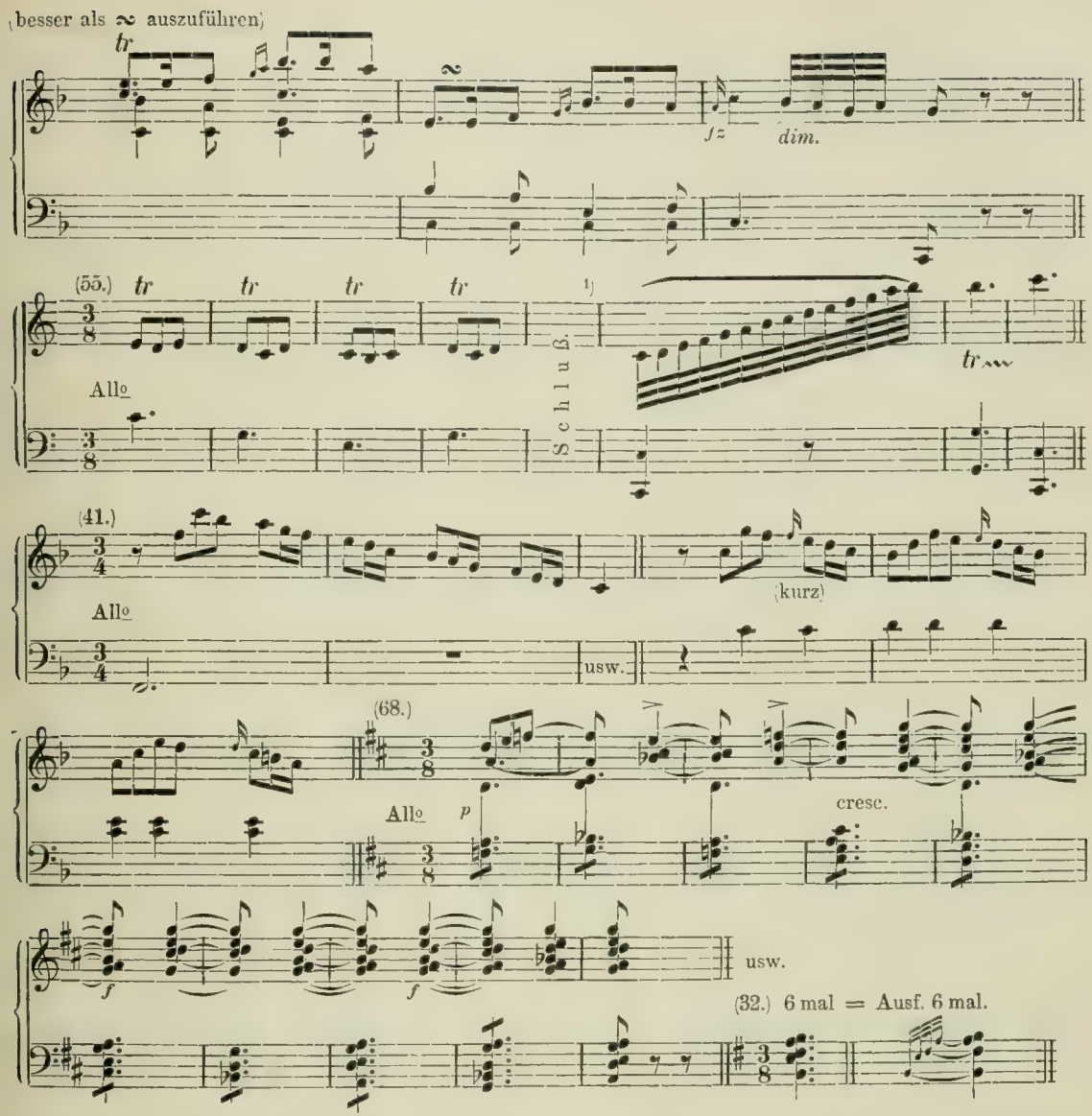
4. Kapitel.

Italiener. a) Domenico Scarlatti (1683—1757) und Gasparini.

Den Höhepunkt erreicht die Klaviermusik jener Epoche in Domenico Scarlatti. Gleich die Vorrede zu seinem op. 1 — XXX Sonaten — charakterisiert den Künstler. »Leser«, heißt es da, »erwarte nicht das tiefe Verständnis, wohl aber die geistreichen Scherze der Kunst, um dich in der ungezwungenen Behandlung des Cembalo geschickt zu machen«[1]. Eine eminente Virtuosennatur voll Geist und Lebendigkeit, aber von wenig Tiefe, hat Sc. sich fast nie mit der Komposition eines schwermütigen Adagios befaßt, wie er denn auch, die umständliche Rokokoornamentik der Franzosen verschmähend, sich mit den einfachsten Verzierungsformen begnügt. — Der Ausführende behandele die Vorschläge überwiegend als kurze, selbst in dieser Verbindung und erlaube sich eine größere Dehnung derselben fast nur am Schluß eines Stückes, wie z. B. bei der bekannten, schwierigen Adur-Sonate:



1) »Non aspettarti in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensi lo scherzo ingegnoso dell' Arte, per addestrarti alla franchezza sul Clavicembalo«.



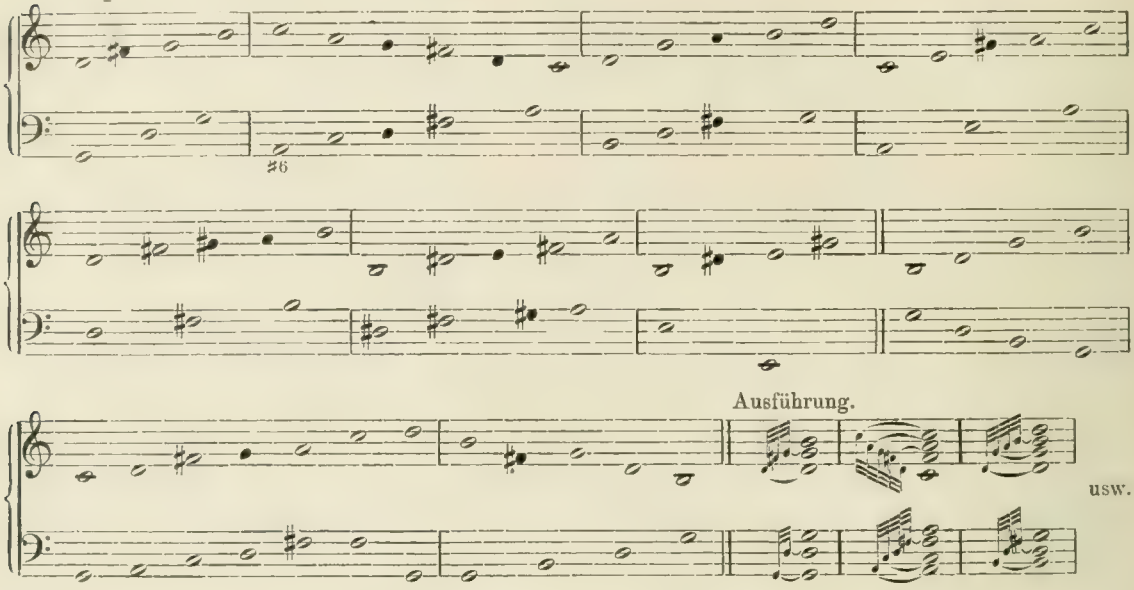
Nur wenige seiner Kompositionen hat Scarlatti selbst herausgegeben, die meisten verbreiteten sich durch Abschriften. Von alten Ausgaben erwähnen wir die von Witvogel (mit sorgfältiger, aber schwerlich authentischer Vorschlagsbezeichnung), die von Scarlattis Bewunderer, Schüler und Freund Roseingrave (vor (1737), die von le Hue und von Haffner. Die umfangreichste Publikation — 200 Sonaten — veranstaltete Hasslinger mit Hilfe von Czerny, und unsere Nummern beziehen sich auf diese Ausgabe. Von Anthologien seien zwei im Verlag von Breitkopf & Härtel und die neueste von Heinrich Barth besonders empfohlen.

Es ist unmöglich, stillschweigend an den Monstrositäten vorüber zu gehen, welche sich mitunter bei Scarlattis Akkordbildungen vorfinden (siehe letzte Beispiele). Diese »Acciaccaturen« (Quetschungen) führen uns von selbst auf ihren Begründer Gasparini zurück, der sie in seinem weitverbreiteten Lehrbuch »L'armonico pratico« (1683) in ein System gebracht und bis zu einem Konglomerat von 14 Tönen bei einem einzigen Akkord zusammengeschweißt hat. Als Richtschnur gelte bei der Ausführung die dissonierenden Töne so kurz anzuschlagen, »als ob die Tasten glühend wären«. Diese Ver(un)zierungen grassierten eine zeitlang ziemlich

1) Obschon nicht direkt als »Glissando« bezeichnet, schließt doch Nr. 55 vermutlich mit einem solchen. Um diese Vortragsweise zu erzwingen, hat Czerny den Rhythmus des betreffenden Takts geändert: den Lauf verspätet und dafür beschleunigt.

stark. Heinichen verpflanzte sie nach Deutschland, und nicht einmal Matthesons absprechendem Urteil gelang es, sie aus der Musikpraxis völlig zu verbannen.

Gasparinis Acciaccaturen.



b) P. Tosi. »Opinioni de Cantori« usw. 1723.

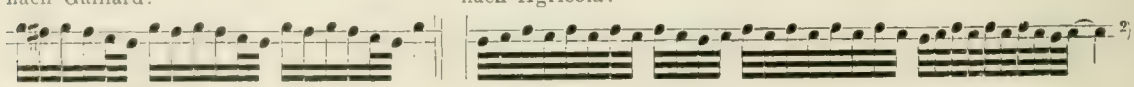
Seit seinem Erscheinen gilt Tosis Buch als klassisches Werk über die alt-italienische Gesangskunst[1]). Zum erstenmal begegnen wir darin einer ausführlichen Abhandlung über die Vorschläge; doch beruhen T.s Untersuchungen (wo Vorschläge anzubringen seien und wo nicht) auf so veralteten Anschauungen, daß wir sie ohne Bedenken übergehen können.

Wichtiger sind seine allgemeinen Bemerkungen, in dem sie einen vollen Einblick in die damalige Sängerpraxis gewähren.

T. glossiert: »Ist nun der Schüler hinlänglich unterrichtet worden, so werden ihm die Vorschläge so bekannt werden, daß er über diejenigen Komponisten wird lachen können, welche die Vorschläge durch Noten andeuten, entweder weil sie für neumodisch gehalten sein wollen, oder weil man glauben soll, daß sie besser singen können, als die Sänger. Haben sie bey ihren andern Verdiensten diese herrliche Eigenschaft noch dazu: warum schreiben sie denn nicht auch die willkürlichen Veränderungen hin, welche viel schwerer und doch viel notwendiger sind als die Vorschläge! Aber man sage mir doch: Wissen etwan die heutigen Sänger nicht, wo die Vorschläge angebracht werden müssen, wenn man sie ihnen nicht mit dem Finger andeutet?. Zu meiner Zeit zeigte sie die Einsicht an. O ewige Schande, o große Schwachheit, o ehrenrührige Beschimpfung« usw.

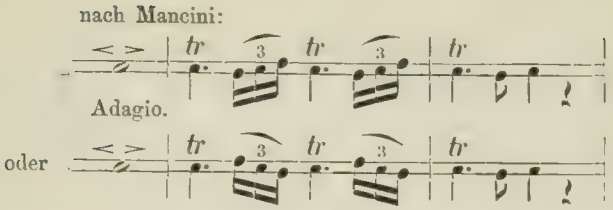
Unsere Kenntnis des Trillers wird keine Einbuße erleiden, wenn wir von den acht Arten, welche T. unterscheidet, nur diejenige des »verdoppelten Trillers« betrachten, da derselbe, einige wenige Noten zwischen den ordentlichen Triller setzet, so daß aus einem Triller deren drey entstehen.« Dieser nicht allzu deutliche Wink veranlaßte Galliard, Agricola und Mancini zu folgenden divergierenden Auslegungen:

nach Galliard: nach Agricola:



1 T. 1647—1727 schwärmt natürlich für seine Jugendzeit, während welcher er als Sänger glänzte; von 1692 ab lebte er als Gesanglehrer in London. Sein Buch wurde 1724 von Galliard ins Englische, 1757 von Agricola ins Deutsche, aber erst 1874 von Lemaire ins Französische übersetzt. Wir zitieren hier nach dem Wortlaut Agricolas, dessen höchst wichtige Zusätze wir später gesondert betrachten.

2) T.s Buch enthält keine Notenbeispiele.



Die Herrschaft über einen gleichmäßigen, deutlichen, leichten und mäßig geschwinden Triller ist dem Sänger unentbehrlich. Hinsichtlich des Trilleranfangs (ob mit Haupt- oder Hilfsnote bemerkt T.: »Wenn der Triller schön sein soll, so muß er vorbereitet werden. Doch verlangt er nicht allemal seinen Vorschlag, denn bisweilen würde dieses weder die Zeit noch der gute Geschmack erlauben. Er fordert denselben aber fast in allen Endigungskadenzen. Der sehr lang ausgehaltene Triller triumphirete ehedem öfter zur Unzeit, aber seitdem die Singkunst ins feinere gebracht worden, hat man ihn den Trompetern überlassen. Viele Sänger endigen nach Art der Franzosen ohne Triller.« Vom Mordent sagt T. »er muß, sobald er entstanden ist, wieder aufhören. Da aber die Italiener mit diesem Ausdruck bald den eigentlichen Mordent, bald den Pralltriller, ja selbst den Vorschlag bezeichnen, so haben wir ein weites Feld für die Auslegung. Der Doppelschlag wird garnicht erklärt. Streng hält T. auf Takthalten, selbst beim Rubato darf der einen Note nur genommen werden, was der andern zugelegt wird, so daß der Baß seinen gleichmäßigen Gang fortgeht: »Wer im Singen die Noten nicht zu verziehen weiß (rubare il Tempo), der kann gewiß weder komponiren, noch sich accompagniren und bleibt des besten Geschmacks und der schönsten Einsicht beraubt.«

Von den drei Arten des Recitativs, — dem Kirchen-, Theater- und Kammer-Recitativ, — verträgt das erste die meisten Vorschläge d. h. willkürliche Auszierungen! (In dieser Hinsicht war also das Empfinden früherer Zeit dem heutigen gerade entgegengesetzt.)

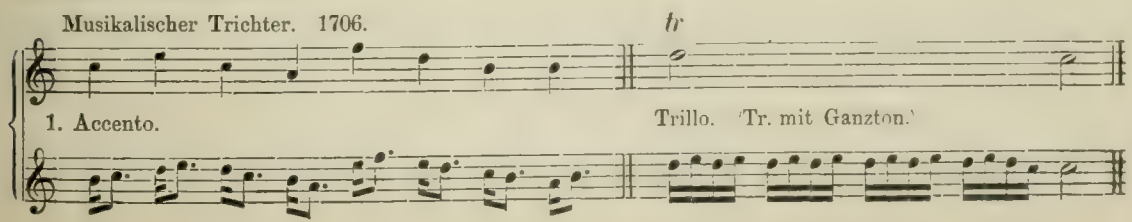
Die Arie zerfällt in drei Teile: »Im ersten Teile verlangt man nichts als ganz einfache Auszierungen, welche aber schmackhaft und wenig sein sollen, damit die Arbeit des Verfassers in ihrer natürlichen Schönheit zu Gehör komme. Im anderen Theile will man bey der edeln Einfalt doch etwas mehr von Auszierungskunst hören. Wer endlich beym Wiederholen vom Anfange, nicht alles das, was er vorher gesungen hat, durchs Verändern noch schöner und besser macht, als es aufgeschrieben ist, der ist gewiß kein großer Held. Die Bemühungen der heutigen Sänger gehen dahin, am Schlusse des ersten Teils ein Lauffeuer von willkürlichen Passagien loszubrennen: und das Orchester muß es abwarten. Beim Schlusse des zweiten Teils verdoppelt man die Ladung der Gurgel; und das Orchester langweilt sich. Wann endlich die Fermate beym dritten Schlusse kömmt, so wird die ganze mit so vieler Mühe gestopfte Mine der Passagien gesprengt: und das Orchester möchte fluchen vor Ungeduld.«

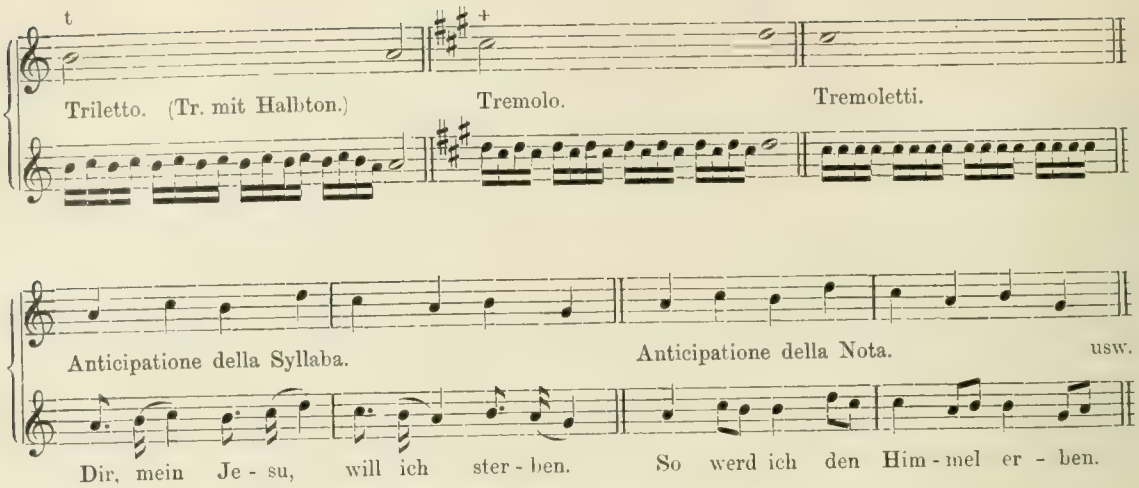
Schließlich verlangt T. von den Auszierungen des Sängers: daß sie die vorgeschriebenen Gedanken des Komponisten stets besser aber ja nicht schlimmer machen.« Damit können wir uns zufrieden geben.

5. Kapitel.

Deutsche: Fuhrmann, Heinichen, Mattheson, Spieß.

1706 veröffentlicht M. H. Fuhrmann seinen »musikalischen Trichter« und gibt sich darin als Theoretiker von äußerst fortschrittlicher Tendenz zu erkennen. Nicht nur begünstigt er die Antizipation der Verzierungen und lehrt den Trilleranfang mit Hauptnote, sondern er wendet sich auch scharf gegen alle ornamentalen Zutaten von seiten der Ausführenden, denn, sagt er, »ein kluger Komponist wird schon allein diejenigen Manieren, so sich schicken, in ein Stück hineinsetzen.«





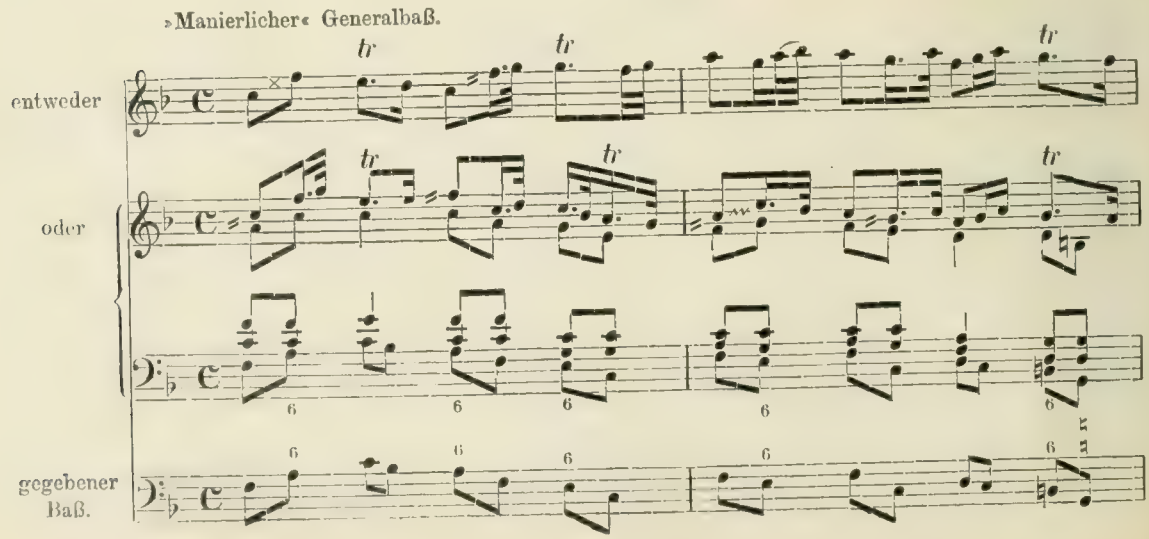
J. D. Heinichen (1683—1729), ein Schüler Kuhnaus, hat sich hauptsächlich durch seine »Generalbaßschule« verdient gemacht. Klarer als Kuhnau belehrt er uns darüber, daß auch in Deutschland die Antizipation der Verzierungen keine Seltenheit war. Er sagt:

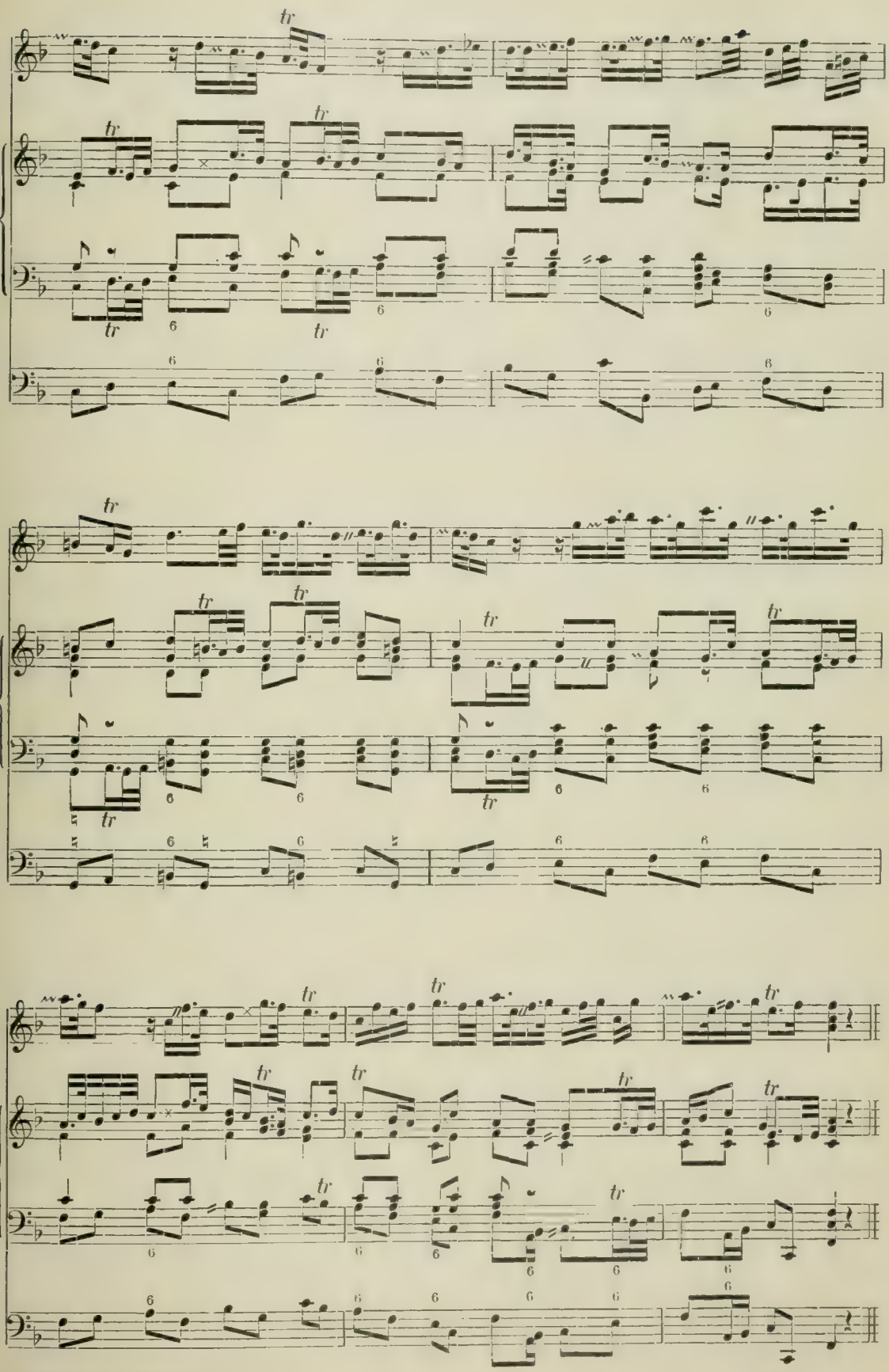
»Die Schleiffung nebst dem Vorschlag werden anitzo in auswärtigen Landen so grand mode, daß man von denen allerneuesten Sachen selten eine Theatralische Arie siehet, da nicht besagte zwey Manieren häufig mit den bekandten Hüllfs-Nötgen bezeichnet stehen. Jedoch muß man dabey wohl einen kleinen Unterscheid bemercken, welcher im Spielen und Singen dieser beyden Manieren vorfället. Denn anstatt das folgende Noten (s. Beispiel bei a) im Singen ohngefehr also herausgebracht würden (wie bei b), so anticipiret man hingegen im Spielen die Manier gemeiniglich umb ein kurtzes Nötgen eher« (wie bei c). H. widmet dem »manierlichen Generalbaß« ein ganzes Kapitel und erklärt ihn folgendermaßen: »Es bestehet aber die Kunst eines manierlichen General-Baßes überhaupt darinnen, daß man seine Accorde nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äußersten Stimme der rechten Hand, die am meisten vorsticht) hier und dar eine Manier mit anbringe und dadurch dem Accompagnement mehr Grace gebe« usw.

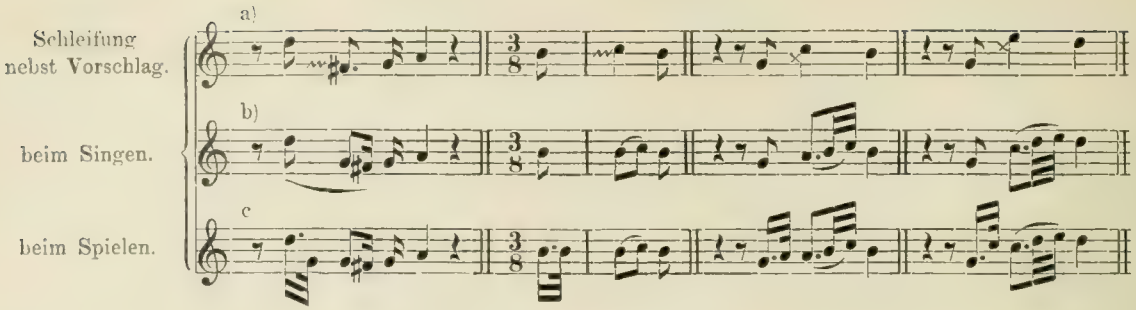
Im Anschluß hieran befürwortet H. auch die Acciaccaturen des Gasparini.

Heinichen. »General-Baß« (1711, 1728).

Erläuterung: ∿ = Vorschlag.
// = Mordent.
× = Schleifer.



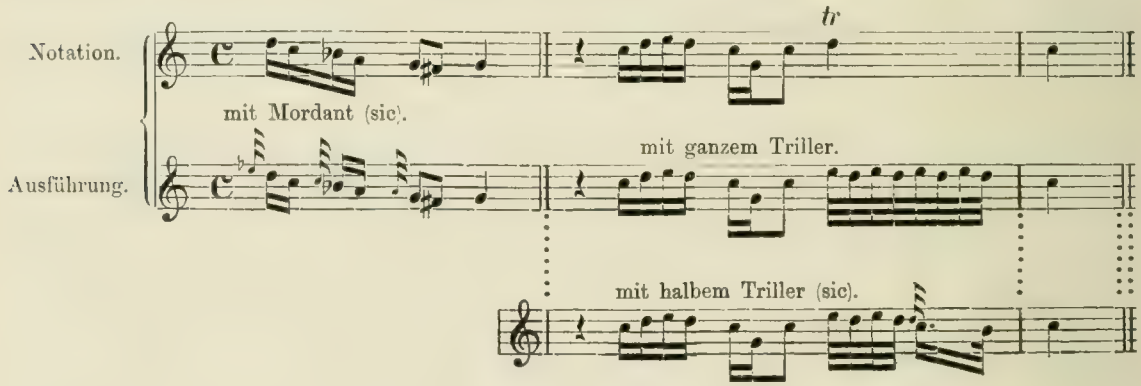




H.s Bevorzugung der Oberstimme bei Verzierungen stellen wir einen Ausspruch Matthesons gegenüber, welcher aus des letzteren »Organistenprobe« (1719) auch in seine »Generalbaß-Schule« (1731) überging: »Insonderheit aber wird gebeten, in der linken Hand fein manierlich mit langen Vorschlägen und kurtzen, scharffen Trillern zu verfahren, weil solches — — von den wenigsten aber recht in acht genommen und getrieben wird, indem sie denken, die linke Hand brauche keines Zierraths. Und daher kömmt es, daß offtermahls die Generalbässe so abscheulich höltzern klingen.«

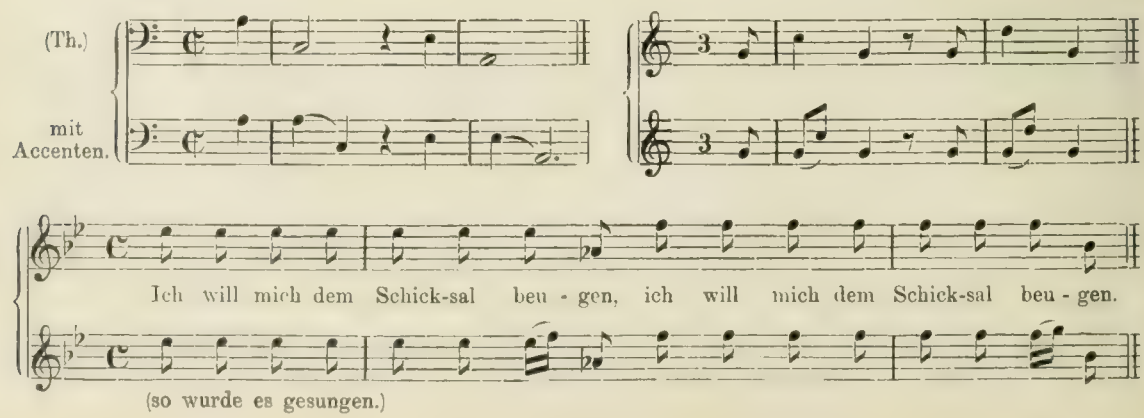
F. A. Meichelbeck. »Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia« (1738).

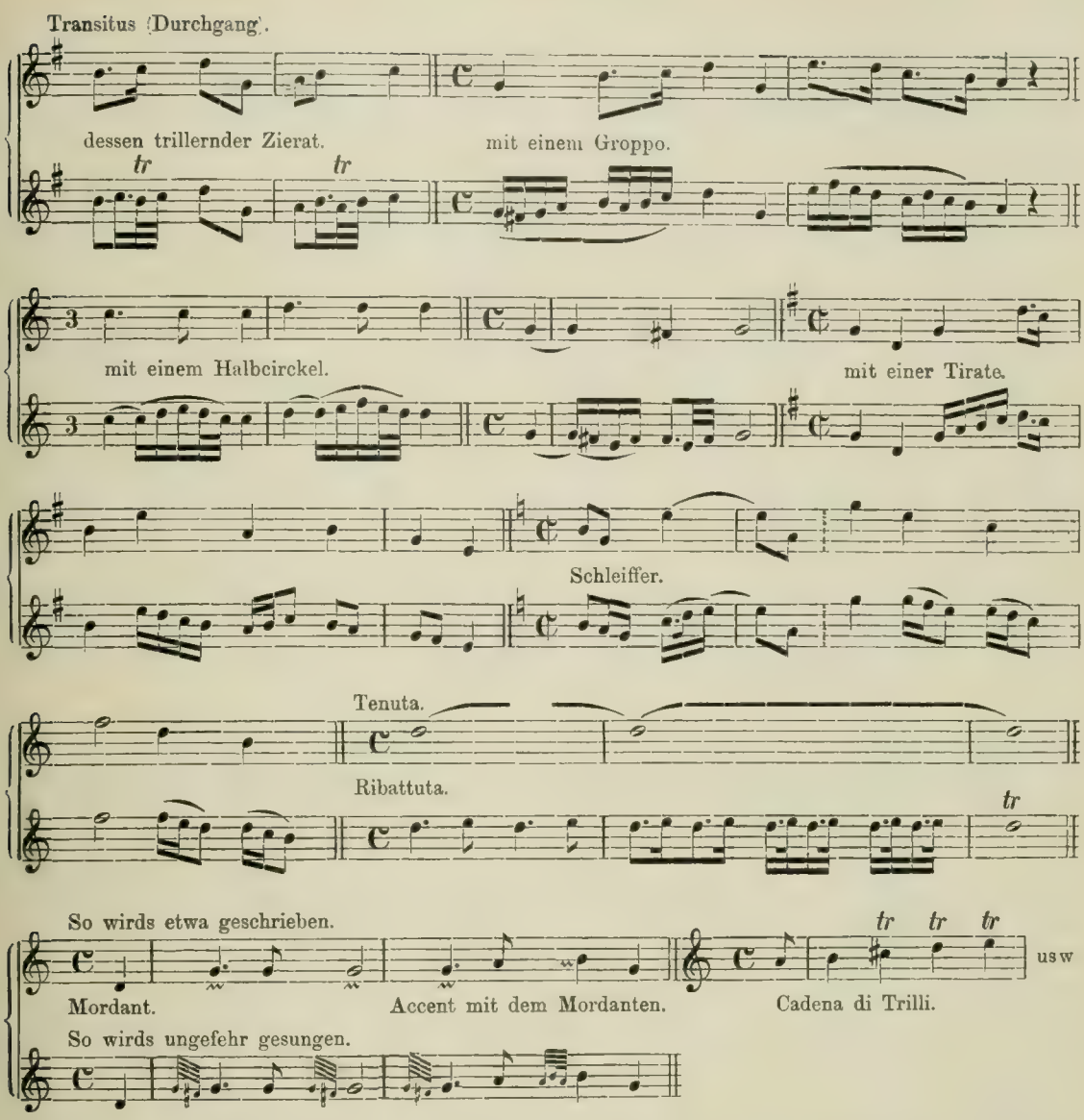
Die beiden Beispiele lassen erkennen, wie mit der vagen Terminologie der Italiener auch deren laxe Musikpraxis in Deutschland Eingang fand.



Joh. Mattheson (1681—1764). »Der vollkommene Kapellmeister« (1739).

Schon mehrfach mußten wir uns mit dem bedeutenden und vielseitigen Manne beschäftigen, der in dem eben genannten umfassenden Werk Gelegenheit findet, auch »vom zierlichen Singen und Spielen« zu sprechen.





M. erläutert hierzu: »man mercke sich den Accent, welcher bey einigen der Vorschlag und in Franckreich le port de voix heißet, da die Stimme, ehe die folgende vorgeschriebene Note ausgedruckt wird, den nächst darüber oder darunter liegenden Klang vorher gantz sanfft, und gleichsam zweimahl sehr hurtig berühret.[1]) Bey den einfachen (Accenten) wird von der nächstfolgenden Note nur ein weniges, bey den doppelten aber die Helffte der Geltung genommen.«

Der Tremolo ist die »allergelindeste Schwebung auf einem eintzigen festgesetzten Ton.« (M. polemisiert hier gegen Printz und Genossen).

»Trillo, Trilletto bestehen in einem scharffen und deutlichen Schlagen zweener zusammenliegender oder benachbarter und miteinander auf das hurtigste unverwechselnder [2]) Klänge.« Die Franzosen schlagen einen langsamen, die Italiener einen schnellen Triller, nur bei langanhaltenden Trillern fangen auch Italiener langsam an; solche Triller heißen »Tenuta (tenue).«

Groppo, s. Notenbeispiel. (Man beachte wie sehr die Bedeutung des Worts sich seit den Zeiten des Diruta geändert hat.)

Halb-Circkel, circolo mezzo, »ist fast eben dieser Art, doch etwa um die Helffte kleiner als der Groppo.«

Mordant. »Im Singen wird fast kein eintziger Accent aufwärts gemacht, dabey nicht zugleich ein kleiner Mordant mit vorkömmt.«

1) Betreffs des »gleichsam zweymahl« vgl. Kuhnau u. A. 2 umwechselnder?

Tirata (Lauf. »Vor kurtzer Zeit war man schrecklich verliebt in diesen Zierrath«, den die Komponisten »doch der Wahl des Sängers oder Spielers überlassen sollten« (sic).

Über Ribattuta, Tenuta, Transitus (Durchgang) finden wir nichts weiter zu bemerken; betreffs der Acciaccatura verweisen wir auf das Kapitel Gasparini und somit schließen wir mit den Worten M.s: »Man nennt dergleichen Zierrath: Diminutionem Notarum; in der Pöbelsprache: eine Variation.«

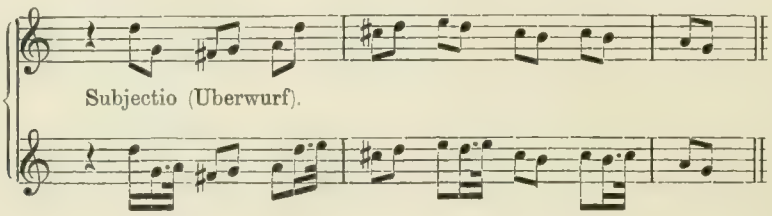
Als konservatives Seitenstück zu dem fortschrittlichen »Vollkommenen Kapellmeister« von Mattheson erscheint

Meinrad Spieß, »Musikalischer Tractat« (1745).

Wie jener im Norden, so fand dieser im Süden Deutschlands Verbreitung. Bei der engen Anlehnung an Mattheson genügt folgendes Zitat als charakteristisch für den Zeitgeschmack:

»Die erste, nemlich die Figuras Musicas setzet der Componist zu Papier. Die andere, sc. die Manieren, Coloraturen usw. überlasset man dem Judicio oder Beurtheilungs-Geist und Virtuosité der Herrn Vocalisten und Instrumentalisten. Jedoch muß gleichwohl allezeit dahin gesehen werden, daß jeder Stimme die etwa zu machende Manier oder Coloratur, so zu reden, ins Maul gegeben werde.« [Ähnliche Ansichten hatte schon J. Beer († c. 1700) geäußert, in seinen posth. 1719 veröffentlichten »Musicalischen Discursen.«]

»Tenuta, Aushaltung, ist, wann eine Stimme lang in einem Ton aushalten muß: fanget gemeinichlich an mit einer Ribattuta, Repercussion, oder wieder Zurückschlagung und endiget sich gar wohl mit einem Trillo.«

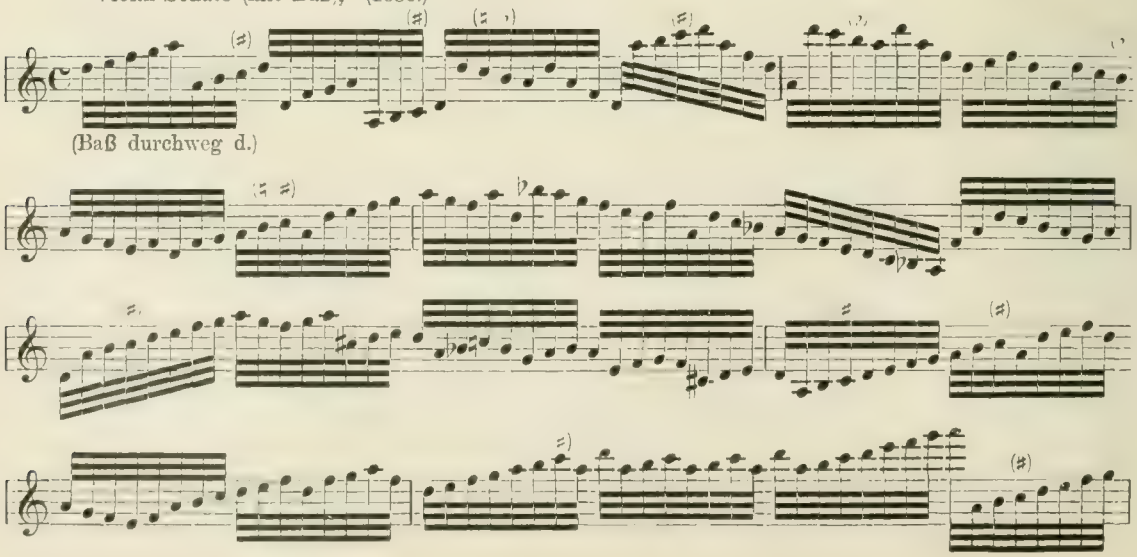


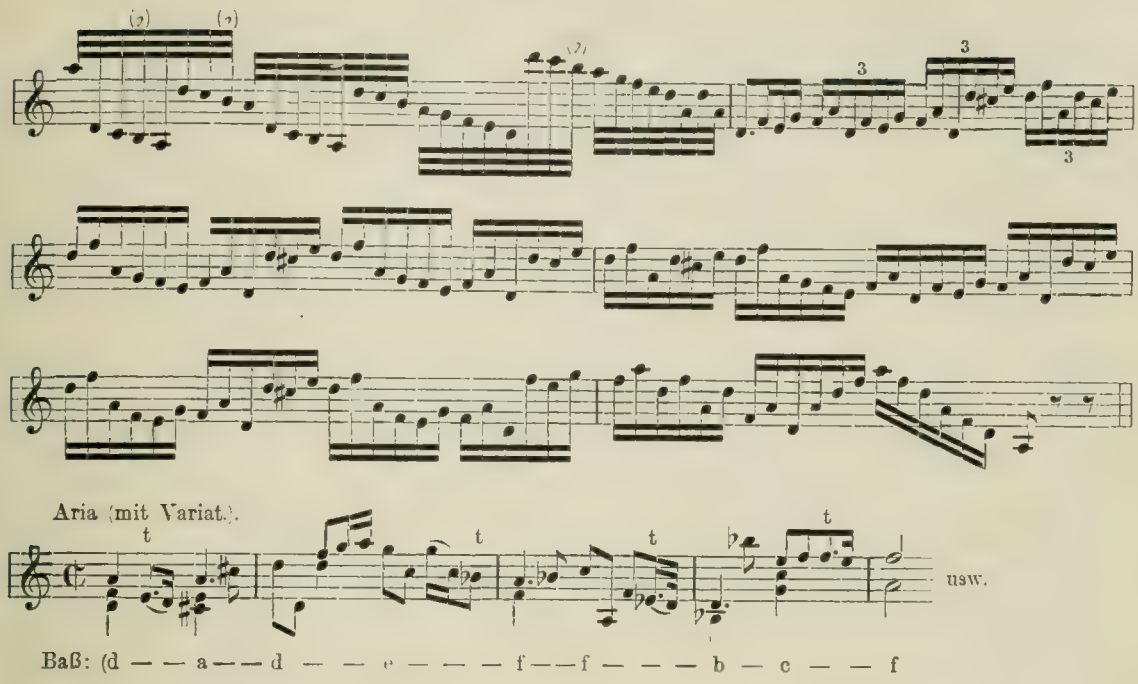
6. Kapitel.

Die Violinsonate. H. J. F. Biber (1644—1704). A. Corelli (1653—1713). F. Geminiani (1680—1762).

H. F. Biber.

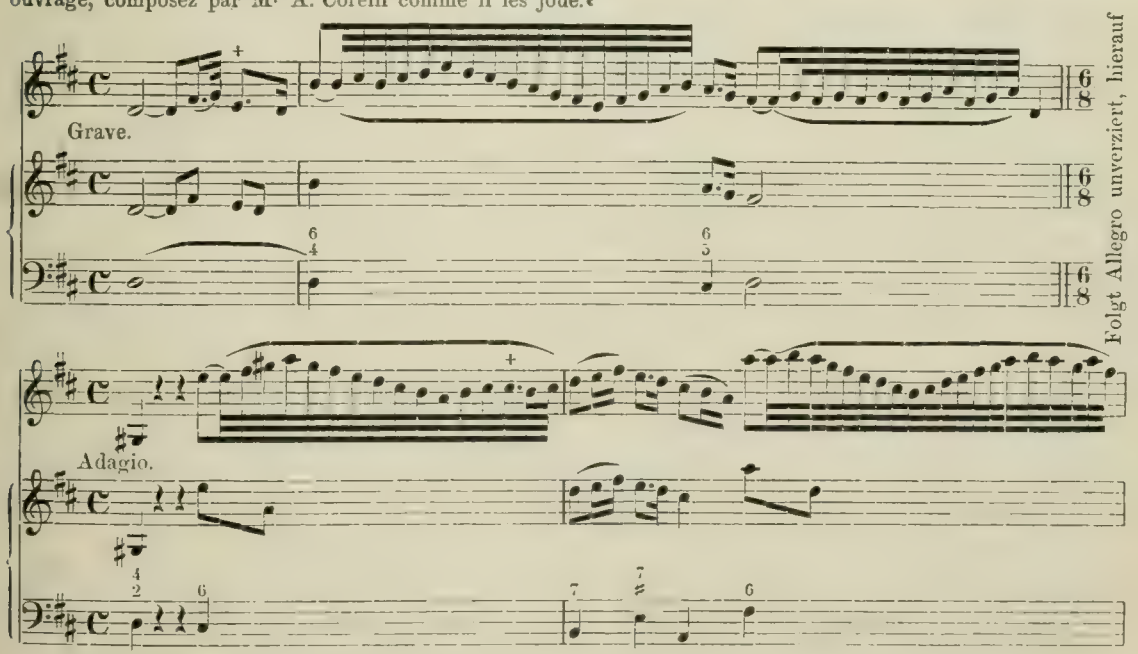
Violin-Sonate (mit Baß), (1681.)



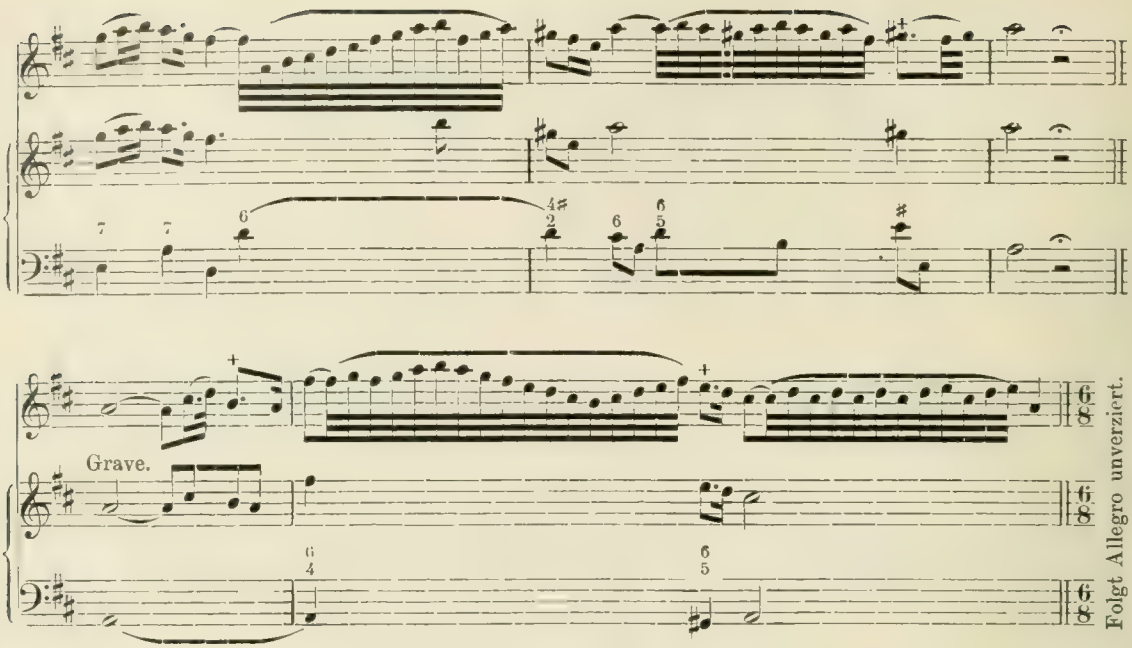


Corellis Sonaten op. 5 wurden seinerzeit auch mit den Verzierungen gedruckt, »so wie Corelli selbst sie spielte«[1], und aus dieser Ausgabe läßt sich deutlich erkennen, daß der Komponist nur die langsamen Sätze so verschnörkelte, die Allegri aber intakt ließ.

Corelli, Sonate op. 5 (1700). »Troisième Edition où l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr A. Corelli comme il les joue.«



1 Diese Notiz rührt freilich von dem Amsterdamer Verleger her. Da sich derselbe aber für die Authentizität der Ausschmückungen, unter Hinweis auf Manuskripte von Corelli feierlich verbürgt, so ist an der Echtheit der Varianten um so weniger zu zweifeln, als sie dem damaligen Zeitgeschmack entsprechen und ähnliches sich auch bei Tartini, Nardini, Quantz u. a. wiederfindet. — Eine musterhafte Neuausgabe der Werke Corellis haben Chrysander und Joachim veranstaltet.

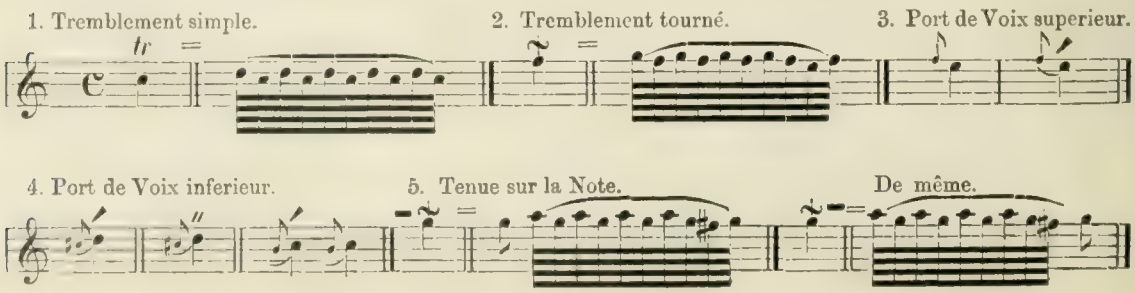


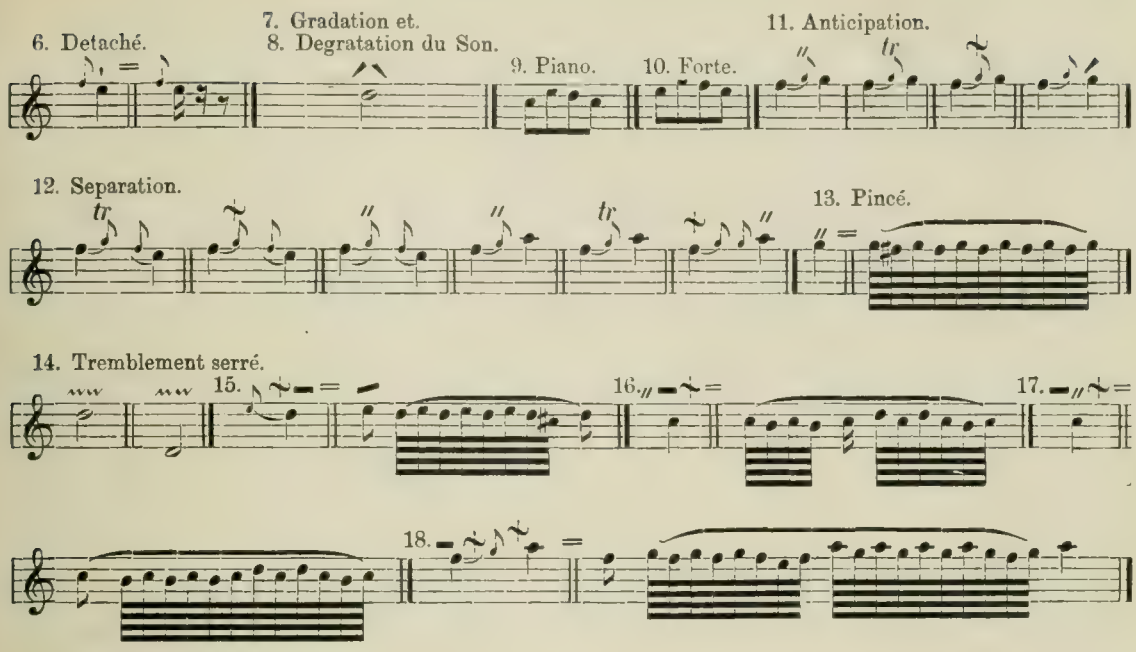
Weitere Mitteilungen über Ornamentik sind von Corelli nicht bekannt, dagegen weist die 1740 veröffentlichte Violinschule seines Schülers Geminiani eine ausführliche Verzierungstabelle auf, welche wir nach der englischen und französischen Ausgabe wiedergeben. Zuletzt in London ansässig, vermochte sich Geminiani englischen Einflüssen nicht ganz zu entziehen; sie machen sich u. a. dadurch bemerkbar, daß er, mit verschiedenen Modifikationen, die alte Lehre des Simpson wieder aufleben läßt, nach welcher jedes Ornament einen bestimmten Affekt ausdrücken soll, z. B. der Triller — die Liebe, der Mordent — den Haß, usw.

Geminiani. Violinschule.

1. A plain Shake	Tremblement simple	*tr*	getrillte Note.
2. A turned Shake	Tremblement tourné	~	Triller mit Nachschlag.
3. A superior Appoggiatura	Port de Voix d'en haut	𝅘𝅥𝅯	Vorschlag von oben.
4. An inferior Appoggiatura	Port de Voix d'en bas	𝅘𝅥𝅯	Vorschlag von unten.
5. Holding the Note	Tenue	—	ausgehaltene Note.
6. Staccato	Détaché	'	Staccato.
7. Swelling	Enflement	<	Crescendo.
8. Diminishing	Adoucissement du Son	>	Decrescendo.
9. Piano. 10. Forte	Piano. Forte	*p. f.*	
11. The Anticipation	Anticipation	𝅘𝅥𝅯	Vorausnahme.
12. Separation	Separation		Trennung.
13. A Beat	Pincé	//	Mordent (Battement).
14. A close Shake	Tremblement serré	~~~	Vibrato, hervorgebracht durch Bebung des Fingers unter Beteiligung des Handgelenks.

To perform it you must press the Finger strongly upon the String, and move the Wrist in and out equally, swelling the sound by degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge.





Wie sehr Geminiani die Antizipation als natürliches Verfahren empfand, ergibt sich daraus, daß er dem Vorschlag und der Antizipation dasselbe Zeichen verlieh und daß er selbst von Fällen redet, bei welchen die Antizipation durch einen Mordent oder Triller bewerkstelligt werde (»quand elle est faite par un pincé ou un tremblement«! vgl. Fig. 18). Andererseits ist der Autor der erste, welcher empfiehlt, den Vorschlag mitunter ziemlich lang, selbst länger als die Hälfte der Hauptnote auszuhalten (vgl. L. Mozart, Notenbeisp. 5 & 6). — Das ganze Kapitel des Geminiani über Verzierungen ist übrigens ohne Quellenangabe wörtlich abgedruckt in der großen Violinschule von J. B. Cartier (1798).

---

7. Kapitel.

Die Lexikographen T. B. Janowka, S. Brossard, J. G. Walther, J. J. Rousseau.

T. B. Janowka. »Clavis ad thesaurum« etc. Prag. 1701. Das Buch enthält viel Beherzigenswertes, scheint aber wenig Verbreitung und noch weniger Beachtung gefunden zu haben, denn J. G. Walther ist der Einzige, der ihm eingehende Berücksichtigung widmet. Im Gegensatz zu den anderen Theoretikern seiner Zeit spricht J. hauptsächlich von lang auszuhaltenden Vorschlägen und lehrt z. B.: »Einfall, Accentus (s. v. w. Vorschlag) . . . modus, dum antequam nota posita canatur, aut ludatur, in priori clavi vox, aut sonus detinetur & tandem at notam uno quasi Spiritûs tractu, aut uno chordae ictu ceu serpendo devenitur.« Diese Doktrin des J. hat indessen gar keinen Anklang gefunden, desto mehr die hiervon abweichende Vorschrift J. G. Walthers (s. d.) Über »Circuitus« s. Notenbeispiel S. 100.

Seb. Brossard bemerkt in seinem »Dictionnaire de musique« (1703) über den Triller: »C'est souvent la marque qu'on doit battre fort vite alternativement, ou l'un après l'autre deux Sons en degré conjoints comme fa, mi, ou mi, re etc. De manière qu'on commence par le plus haut, et qu'on finisse par le plus bas. c'est la proprement la Cadence ou le Tremblement à la Françoise. Mais c'est aussi très-souvent sur tout dans les Musiques Italiennes, une marque qu'on doit rebattre plusieurs fois sur le même degré, le même Son, d'abord un peu lentement et sur la fin avec autant de vivacité et de vitesse que le gosier le peut faire. Or c'est la proprement le veritable Trillo à l'Italienne . . (s. Beispiel Caccini S. 22). Il faut avouer que l'exemple qu'on vient de donner en est une idée très grossiere en comparaison de la vivacité avec laquelle cela se peut faire. . C'est aussi souvent ce que nous appelons double Cadence, tour du gosier (d. i. Triller mit Nachschlag). Les Italiens se servent surtout de cet agrément sur la fin de certaines Tenues de deux, trois, quatre et plus de mesure.«

J. G. Walther, »Kompositionslehre«[1]) (1708), »Musicalisches Lexicon« (1732).

Walthers Definitionen sind mitunter klarer als diejenigen der bis jetzt erwähnten Autoren. So sagt er im Lexikon über Accent (d. i. Vorschlag):

»Accentus musicus ist diejenige Art zu singen oder zu spielen, da man, ehe die auf dem Papier vorhandene Note exprimirt wird, die nächste drüber oder drunter, vorher touchiret . . . Wobey zu mercken: daß allerseits Arten nur gedachter Accente (welche sonsten auch Accentus simplices, d. i. einfache Accente heißen) der folgenden Note an ihrer Geltung manchmahl nur etwas weniges: als in den größern Noten; manchmahl aber, und zwar in den kleinern, die Helffte abnehmen.

Accento doppio, Accent double, ein doppelter Accent; ist diejenige Art zu singen oder zu spielen, da man von zweyen Gangs- oder Sprungs-weise auf einander folgenden Noten, die zweyte dergestalt geschwinde zweymahl anschlägt, daß der ersten an ihrer Geltung die Helffte abgenommen, und hingegen die zweyte um so viel eher angeschlagen und gehöret wird. Wird unter dem Wort: Einfall durch zwey nahe beysammenstehende und herabwerts hangende Strichelgen angedeutet; da hingegen andre Musici dieses Zeichen zur marque einer Mordant, und noch andre zur expression eines trillo zu brauchen pflegen.«

Aspiration, »eine auf doppelte Art und durch folgende Zeichen ∧ ∨ zu exprimirende Manier deren erstes, so die Spitze oben hat zur vorhergehenden Note eine Secund aufwerts; das zweyte aber, dessen Spitze unten ist, zu solcher vorhergehenden Note eine Secund unterwerts entlehnet,« wozu »dergleichen marquirte Note etwas von ihrer Geltung fahren lassen muß.«

d. h. Ausführung:

[Hiervon gänzlich verschieden ist die Bedeutung des Worts »aspiration« bei Couperin (s. d.), ebenso verschieden diejenige des Zeichens ˅ bei Loulié (nämlich für den Pincé.]

Groppo »bestehet ordinairement aus vier Achteln oder Sechzehntheilen, deren erstes und drittes in einerley Tone sich befinden.«

Port de Voix »ist eine Manier, so entstehet, wenn zwischen zweyen um einen grad von einander stehenden Noten, die vorhergehende tiefere oder höhere bey der drauf folgenden noch einmahl schleichend gerühret, zur folgenden gezogen und fortgetragen wird, so, daß diese von ihrer Geltung etwas schwinden lassen muß (erinnert an Bacillys Erklärung). Andere wollen diese Manier dergestalt exprimirt wissen: daß die vorhergehende Note zwey- auch wohl dreymahl touchiret, demnach getheilt, und die drauf folgende substantial-Note bey ihrer Geltung gelassen werde« (vergl. Saint-Lambert und Loulié).

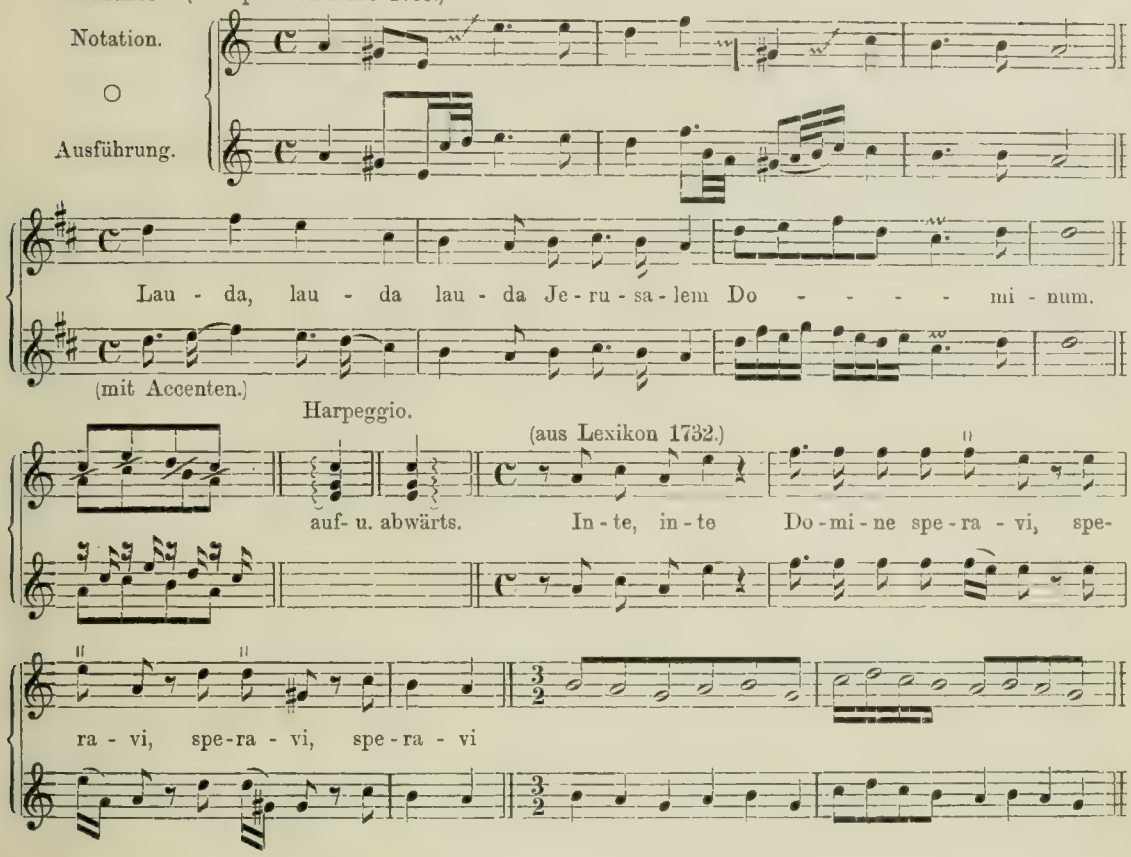
Superjectio »ein Ueberwurff (der Ausdruck erscheint noch bei L. Mozart) oder Accent, der einer längern Note aufsteigend noch gantz kurtz an(ge)hängt wird« (vergl. Louliés Accent).

Transito = Durchgang.

Aus Kompositions-Lehre: Schleifer. »Von vorgedachten Schleiffarten ist wohl zu mercken, daß allezeit von derjenigen Note, hinter welcher der Schleiffer befindlich, etwas von ihrer Geltung abgenommen werde, damit die folgende in richtiger mensur-Abtheilung klar eintrete.«

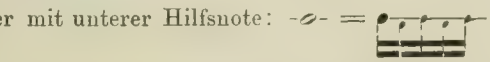
1 Das Autograph des Werkes befindet sich auf der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin.

Walther. (Kompositionslehre 1708.)

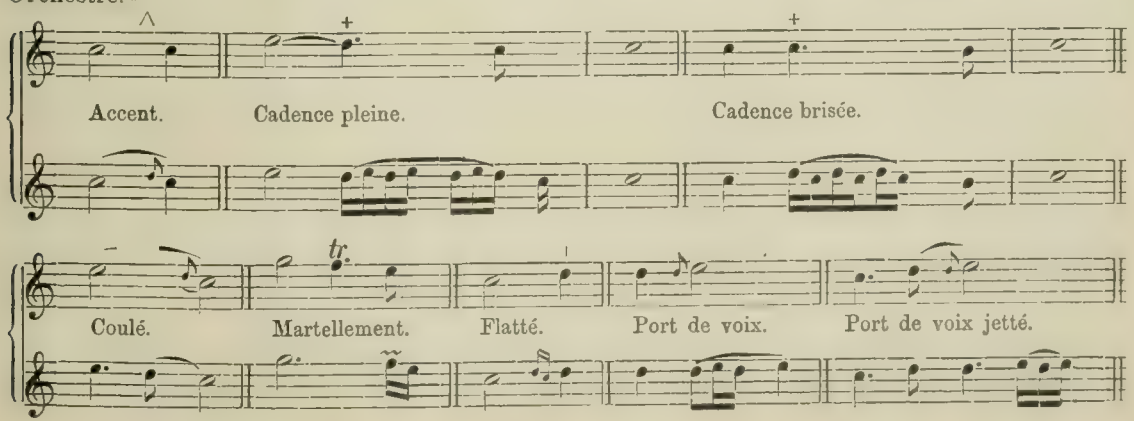


J. J. Rousseaus »Dictionnaire de musique« (1767).

Accent. »Sorte d'agrément que les Maîtres marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jus'qu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes.«

Battement = Triller mit unterer Hilfsnote: 

Broderies, Doubles, Fleurtis (Ausschmückungen). »La vocale Françoise est fort retenue sur les broderies; elle le devient même davantage de jour en jour, et si l'on excepte le célèbre Jélyote et Mlle. Fel, aucun Acteur François ne se hasarde plus au Théatre à faire des Doubles. Les Italiens s'y donnent carriere: c'est chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mene toujours à en faire trop. A l'égard des Instrumens, on fait ce qu'on veut dans un Solo, mais jamais Symphoniste qui brode fut souffert dans un bon Orchestre.«



8. Kapitel.

Rückblick. Der Stand der Ornamentik unmittelbar vor dem Auftreten Bachs und Händels.

Überblickt man den Entwicklungsgang der Epoche Lasso-Bach, so muß in die Augen fallen, wie sehr sich während derselben das Ansehen des Komponistenstandes gehoben hat. Axiome, wie die ehedem von Coclicus und Zacconi aufgestellten, welche eine so maßlose Überhebung der Sänger den Tonsetzern gegenüber bekundeten, sind inzwischen unmöglich geworden. Seit der Zeit Fuhrmanns, also etwa vom 18. Jahrhundert an, beginnt die Ansicht sich Bahn zu brechen, daß der Komponist eines Werkes zugleich der beste Richter über dessen Ausschmückung sein müsse. Nirgends aber tritt die Eindämmung des Fiorituren wesens augenscheinlicher zutage als bei der Chor- und Orchester-Musik. Hier werden die willkürlichen Schnörkel der Ausführenden, welche Finck und Prätorius so anschaulich schilderten, nicht mehr geduldet und dem Übertreter des neuen Komments drohen Ohrfeigen oder Entlassung. Blieb auch jetzt noch Italien die Heimstätte der Diminutionskünste, so wird man doch vergeblich nach einem Seitenstück suchen zu den schrankenlosen Veränderungen und Schnörkeleien, wie sie die Arie aus Cefalo oder die Faux-bourdons zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufweisen. Seit Einführung der Kadenz über einer Fermate (etwa seit 1710) macht sich zudem das Bestreben geltend, die Arie immer mehr auf Kosten dieser Kadenz von Fiorituren zu entlasten[1]). Ja, Frankreich, das einst durch übertriebenen Aufputz des Déchant den Einspruch des Papstes hervorgerufen hatte, vollzog sogar seinen förmlichen Abfall vom Koloraturwesen. Hier begründete Lully die Herrschaft der Deklamation beim Gesang, während zahlreiche intelligente Pädagogen sich bestrebten, mit Hilfe der neuen Zeichenschrift die Ornamentik bis ins minutiöseste zu regeln. Eine Zeit aber, welche die Dichtkunst an das stereotype Versmaß des Alexandriners schmiedete und das Drama in die Fesseln der drei Einheiten zwang, welche selbst die flatterhafte Ornamentik in die Bahn der Gesetzmäßigkeit drängte, konnte unmöglich an den willkürlichen Künsten der Diminutionsperiode länger Gefallen finden.

Wollen wir den Stand der Ornamentik feststellen, wie ihn Händel und Bach zu Beginn ihrer Laufbahn vorfanden, so läßt er sich dahin präzisieren:

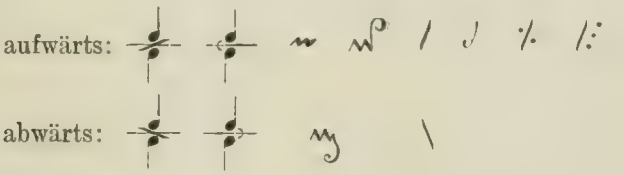
Als Triller gilt ausschließlich die Oszillation zwischen zwei benachbarten Tönen und als Zeichen hierfür dienen t, *tr*, ∾, ∾∾, +. Von diesen Symbolen kann jedes einzelne sowohl den längsten, als auch den kürzesten (Prall-)Triller vorstellen, dagegen hat man die noch zu Anfang der Periode beliebte volle Ausschreibung in Noten nunmehr völlig aufgegeben. Die Regel, die Schwingung mit dem Oberton zu beginnen, gilt in ihrer Unbedingtheit nur für die Franzosen, und es ist wohl nur der damaligen Nachäffung französischen Wesens zuzuschreiben, wenn diese Mode auch in Deutschland anfängt, die Oberhand zu gewinnen. Nachweisbar begannen den Triller mit dem Hauptton, hierin dem Beispiel Dirutas und Cavalieres folgend: Frescobaldi, Carissimi(?), Froberger, Mace, Reinken(?), Buxtehude, Pachelbel, Murschhauser, Fuhrmann und höchst wahrscheinlich A. und D. Scarlatti. Eine vermittelnde Stellung nahmen ein G. Muffat sen. und Couperin, indem sie mit dem Oberton anfingen, aber gleich in die entgegengesetzte Schwingungsform übergingen. Bei Geminiani, Tartini und selbst bei Quantz

1) Mit der Einfügung von Kadenzen haben die Solisten natürlich nicht auf die Erlaubnis der Komponisten gewartet. Schon zu Zacconis Zeiten sollen Sänger derartige Zutaten so übermäßig — »bis zur Dauer einer Stunde« — ausgedehnt haben, daß die im Musikstück Mitwirkenden während dessen einfach weggingen. Solche Übertreibungen erklären hinlänglich die Abneigung Tosis u. A. gegen die Neuerung, und wenn auch Agricola und Mancini die Kadenz über einer Fermate mehr begünstigen, so verlangen sie doch von ihr einen thematischen Zusammenhang mit der Komposition und die Beschränkung auf einen Atemzug; — Forderungen, die freilich nicht überall anerkannt wurden. — Über Instrumentalkadenzen siehe Tartini und Ph. E. Bach.

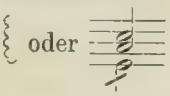
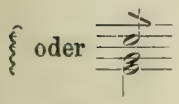
finden sich sogar Beispiele, welche der von ihnen aufgestellten Theorie widersprechen. Erscheint noch irgendwo die Caccinische Tonwiederholung, so gilt sie als Spezialität, als »Trillo à l'Italienne.«

Der Mordant, Mordent, Pincé, bezeichnet durch , bildet den Gegensatz zum Triller, indem bei der Ausführung die Hauptnote mit dem unteren Halb- oder Ganzton alterniert, und diese Oszillation beliebig wiederholt werden kann. Den unsystematischen Italienern ist freilich das Wort Mordant ein Verlegenheitsausdruck: Sie begreifen darunter außer der eben beschriebenen Verzierung nicht selten auch den Schneller, den Halbtonvorschlag, oder selbst den Schleifer.

Der Schleifer, Coulé führt als Wappen

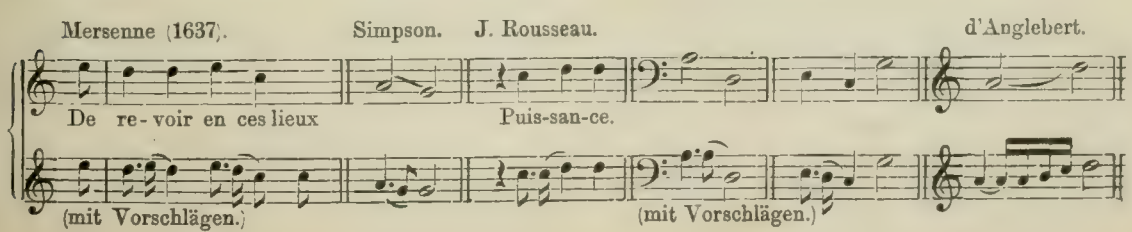


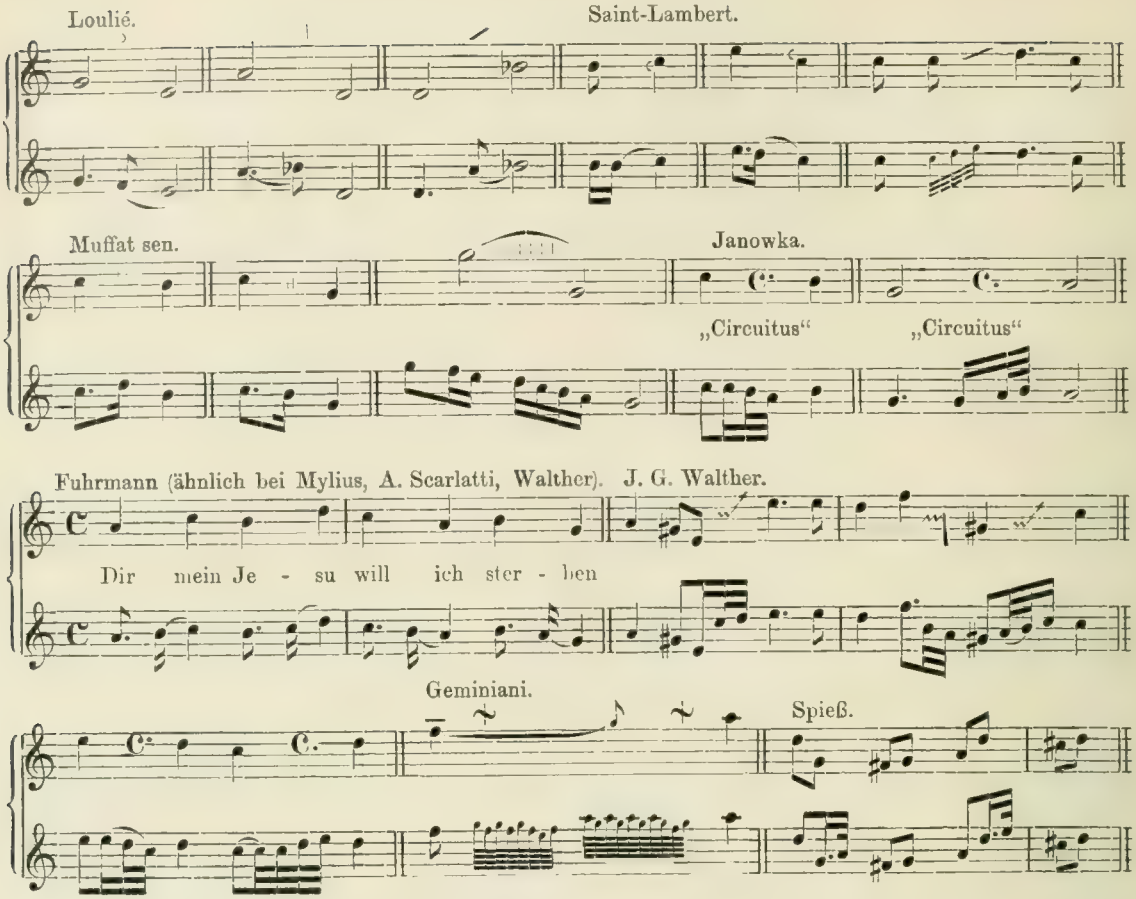
und hat die jetzige Bedeutung. Ebenso der Doppelschlag ∾. Nur Vereinzelte, wie Dieupart, huldigen noch der Variante Chambonnières.

Beim Harpeggio unterscheidet  das aufsteigende, vom abwärtsgehenden  .

Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die Vor- und Nachschläge, Accents, Ports de Voix, welche durch die Marken (+) (∧ ∨) avisiert, zum erstenmal ihren Einzug in die Notenblätter halten. Bisher als quantité negligeable behandelt, als etwas, das nicht der Mühe lohnt, aufnotiert zu werden, haben sich diese Parias unter den Ornamenten für ihre Vernachlässigung schwer gerächt, indem sie den kommenden Generationen zu heimtückischen Plagegeistern wurden. Zunächst verhalten sie sich allerdings bescheiden, aus den Beiworten: faible, légère, effleuré »fein sachte«, »ganz sanft und hurtig« kann man entnehmen, daß sie den Charakter kurzer Vorschläge tragen, wenngleich einige von ihnen auch jetzt schon von der nachfolgenden Hauptnote die Hälfte des Werts erpressen. Erst 1739 gibt Mattheson die früheste, noch etwas summarische Notiz über eine Scheidung der Vorschläge in kurze und lange (also gerade 10 Jahre nach Aufführung der Matthäuspassion) — die so verwickelte Theorie dieses Ornaments kann sich demnach nicht früher ausgebildet haben, als während der letzten Lebenszeit Bachs und Händels.

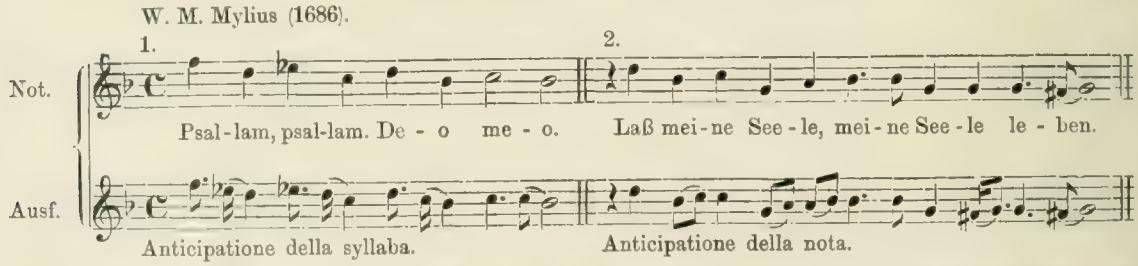
Die Antizipation der Verzierungen hatte ihren Ursprung so offenkundig in Frankreich (vgl. S. 71—74), daß sie allgemein als »französischer Geschmack« galt, obgleich gerade die besten französischen Komponisten: Couperin und Rameau, von dieser Vortragsart sich ausschlossen. Um klar zu legen, welch große Verbreitung diese Spielweise (neben der entgegengesetzten) bereits gefunden hatte, stellen wir aus den Verzierungstabellen eine kleine Blumenlese zusammen:





Nachtrag.

Seite 58 ist unter die gegen willkürliche Ausschmückung ihrer Werke protestierenden Komponisten Cavaliere einzureihen.



Der »Accent« ist bei M. ein kurzer Vorschlag. Der »Trillo« beginnt mit der Hauptnote und diese kann sowohl mit der oberen, als auch unteren Hilfsnote alternieren (sic. — Mit dem Trillo gleichbedeutend ist der »Tremulus« (sic). — In bezug auf willkürliche Ausschmückungen meint M.: »Vor diesem war hierinnen ein solcher Mißbrauch, daß weder Sänger noch Instrumentalista etwas geachtet wurde, welcher nicht ein Stücke durchaus auf viel und unzehlige Arten verändern kunte, welches aber im Singen heutiges Tages billich abgebracht worden. ... Wenn jedoch einer aus denen Sängern sich sonderlich vornimt in einem völligen Stücke in einer Schluß-Cadentz zu passagiren, sollen die andern Sänger so lange ihr trillo machen, biß er zum Schluß komme «

Teil II.

Die neuere Ornamentik.

III. Abschnitt.

Die Alt-Klassiker.

Einleitung.

Spezialgeschichte der Vorschläge. »Lombardischer Geschmack.« Telemanns Tabelle.

Kein anderes Ornament hat eine so verwickelte Theorie aufzuweisen, wie der Vorschlag; kein anderes bildet so sehr eine Quelle fortgesetzter Verlegenheiten für jeden, der sich mit älterer Musik beschäftigt; und um einige Klärung in die verfahrene Angelegenheit zu bringen, sehen wir uns genötigt, den Werdegang des Ornaments im Zusammenhang zu beleuchten. Vor allen Dingen haben wir unsern Weg von dem Dorngestrüpp unerwiesener, aber nahezu unausrottbarer Vorurteile frei zu halten. Dahin gehört z. B. die Behauptung, daß 𝅘𝅥𝅯 das Symbol sei für den langen Vorschlag, 𝅘𝅥𝅰 für den kurzen. Es bleibe unentschieden, welche von beiden Irrlehren die größere Verwirrung angerichtet hat.

Dem Leser ist bekannt, daß man erst kurz vor der Zeit Bachs und Händels angefangen hatte, die Vorschläge überhaupt aufzunotieren, statt sie, wie vordem, gänzlich dem Gutdünken der Vortragenden zu überlassen. Als Zeichen dienten Häkchen und Strichlein, wobei natürlich jede Andeutung der Zeitdauer ausgeschlossen war; aber selbst als man später das kleine Nötchen 𝅘𝅥𝅯, und darauf auch 𝅘𝅥𝅰 einführte, lag eine solche Tendenz gänzlich fern, indem diese Verzierungen zunächst den Charakter kurzer Vorschläge trugen[1]). J. C. Walther erklärt 1732, daß die Vorschläge (Accente) den längeren Hauptnoten etwas weniges, den kürzeren Hauptnoten aber die Hälfte abnähmen, und Mattheson definiert 1739, »daß die einfachen Accente der folgenden Hauptnote etwas weniges, die doppelten Accente derselben aber die Hälfte abzögen«, hiermit zum erstenmal eine klare, wenn auch summarische Scheidung der Vorschläge in kurze und lange vollziehend. Wenn wir noch der mehr oder weniger unbestimmten Andeutungen über längere Vorschläge bei Janowka (1701), Montéclair 1736) und Geminiani (1740 gedenken, so haben wir alles erschöpft, was bis zum Tode J. S. Bachs 1750 und der Erblindung des greisen Händel über die Theorie dieses Ornaments bekannt war.

Drei Jahre nach dem Tode seines großen Vaters veröffentlichte Philipp Emanuel Bach seinen epochemachenden »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen« (1753), in welchem er eine bis ins minuziöseste ausgearbeitete Theorie der »Manieren« und speziell der Vorschläge aufstellt. Nun läge ja die Vermutung nahe, daß der Sohn nur des Vaters Lehren ausgearbeitet und publiziert habe — gewichtige Gründe sprechen aber dagegen. Ph.-E., vom Vater zum Juristen bestimmt, verließ schon im 20. Lebensjahre das elterliche Haus; in der Fremde bildete er den ihm eigentümlichen »galanten« Stil aus, und dieser war es, der die neue komplizierte Theorie der Ornamentik bedingte. Das »galante Genre« konnte der

---

1) »Kurze Vorschläge« nennen wir nicht allein diejenigen, welche man »so schnell als möglich abfertigt«, sondern auch solche, die man mit einiger Gelassenheit vorträgt, sollte der Stil der Komposition dies bedingen. Quantz sagt 1752 von den Vorschlagsnoten: »Es liegt eben nicht viel daran, ob sie mehr als einmal oder gar nicht geschwänzt sind. Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzet.« — Der Leser rekapituliere: 1720 Händels erste Suitensammlung; 1722 Wohltemperiertes Klavier I; 1729 Matthäus-Passion, 1741 Messias.

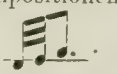
Pikanterie frei eintretender, langausgehaltener Vorhalte nicht entraten, welche der strenge Stil perhorreszierte. Man umging also das alte Verbot, indem man diese unvorbereiteten Dissonanzen für den Augenschein als etwas Nebensächliches durch kleine Nötchen andeutete, dabei aber nicht versäumte sie mit allem auszustatten, was sie dem Gehörsinn empfehlen konnte: sie erhielten die stärkere Betonung und eine Dauer, welche von der Hälfte der Hauptnote bis zu deren vollem Wert variierte. Ph.-E.s Lehrbuch wurde tonangebend, und Marpurg z. B. modifizierte sofort sein System der Ornamentik den neuen Prinzipien gemäß.

Bei seiner verwickelten Theorie mußte Ph. E. Bach natürlich auf eine genaue Notierung der Vorschläge dringen. Er schreibt darüber: »Man hat seit nicht gar langer Zeit[1] angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Achtteile (Achtelnoten) zu bezeichnen pflegte. Damals waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind.« Leider fand dieser vernünftige Rat gerade bei den besten Komponisten wenig Beachtung, den einzigen W. A. Mozart aus genommen; selbst bei Haydn, ja bei Beethoven, Schumann und Brahms finden sich immer wieder Rückfälle in die alte Schreibweise, welche kurze Vorschläge durch ♪ andeutet[1]). Noch verwickelter wurde die Angelegenheit, als man etwa seit dem Jahre 1802 anfing, die bisherige italienisch-süddeutsche Sechzehntelmarke 𝅘𝅥𝅯 (als solche noch von Gluck, Haydn, Mozart angewandt) zum Wahrzeichen des kurzen Vorschlags zu proklamieren. Wenn auch die Komponisten bis zu Berlioz und Mendelssohn hin von dieser Neuerung keine Notiz nahmen, so konnten sie doch nicht verhindern, daß einige Verleger sich ihrer bedienten, wodurch einer allgemeinen Verwirrung Tür und Tor geöffnet ward.

Noch ein weiteres Vorurteil ist zu beseitigen, ehe wir einige Klarheit über die Vorschlagsfragen gewinnen können. Welcher »gediegene Musiker« würde nicht für sein künstlerisches Renommé fürchten, sobald er in älterer Musik die Phrase anders vortrüge als so: ? Entgegnen wir ihm, daß eine derartige Ausführung zwar zutreffend sei für die Ära Haydn-Mozart-Beethoven, nicht aber für die ältere von Händel, Bach, Gluck, Scarlatti, Tartini usw., so müssen wir diese Behauptung durch vollgültige Beweise stützen: Vor J. A. Hiller und Türk wird man keinem Theoretiker begegnen, der die obige Ausführung billigte, dagegen alle einig finden in der Forderung des Gegenteils. Bei der der Notation warnt Quantz (1752) ausdrücklich vor solcher Wiedergabe , Agricola erklärt (1757) als richtige, dagegen als »unrichtige« Ausführung, Ph. E. Bach (1753) und seine Adepten rubrizieren solche »Vorschläge« unter die »kurzen« und erst Hiller 1780) und Türk 1789) rechnen sie zu den »zweifelhaften, wenn auch meist kurz ausgeführten,« hiermit zur neueren Praxis überleitend. Die Ausführung wird nunmehr allgemein adoptiert und bleibt unbedingt verbindlich für die Werke von Haydn, Mozart, Cherubini, Clementi, fast durchweg gültig für diejenigen von Beethoven und Weber. Nach dem Tode der letzteren verschwinden die langen Vorschläge überhaupt aus der Notation. Berlioz folgend hat keiner der im 19. Jahrhundert geborenen Tonsetzer, von Mendelssohn angefangen, sich ihrer mehr bedient. Schon diese kurze Übersicht läßt erkennen, wie sehr die Theorie der Ornamentik sich in stetigem Fluß befand.

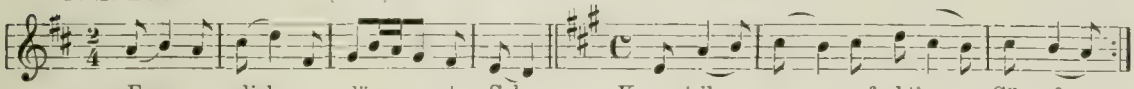
Der Ausdruck »lombardischer Geschmack« drängt sich zu häufig auf, als daß wir seine Erklärung umgehen könnten. Nach Gerbers Lexikon besteht sein Wesen darin, daß man z. B. das Wort »Leben« jambisch (⏑ –) skandiert, statt trochäisch (– ⏑), also | ♪ ♩ | rhythmisiert statt

1 Seit man nur noch kurze Vorschläge schrieb, war es allerdings gleichgültig, wie man sie notierte. Aber schon vorher war bei manchen Verlegern der Gebrauch von , , , nur scheinbar genau; sie druckten nämlich aus Geschäftsprinzip das Vorschlagsnötchen stets im halben Wert der nachfolgenden Hauptnote.

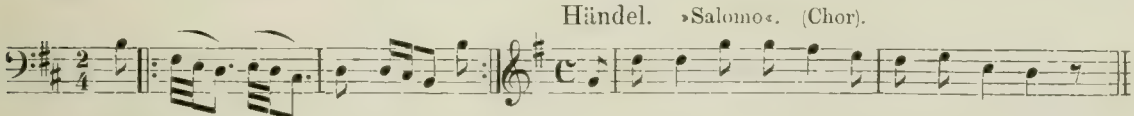
. Die Mode soll etwa von 1720—1730 so stark grassiert haben, daß »die Römer fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack gewesen« und daß Quantz extra nach Rom reiste, um die Neuerung an der Quelle zu studieren. Die Essenz dieser Praxis, der Rhythmus , war indessen längst bekannt und kam in der Variante (gewissermaßen als ausgeschriebener kurzer Vorschlag) schon bei Severi, Frescobaldi, Marini vor, also ein volles Jahrhundert früher. Was nunmehr solche Sensation erregte, wird demnach der amphibrachische Rhythmus $\smile - \smile$, resp. gewesen sein, von dem Spieß in Anlehnung an Mattheson schreibt: »Dieser Klangfuß ist jetzo gar sehr Mode, daß ein Stück nicht schön seyn würde, wo er nicht darinnen wäre.« Eine Kantate von J. S. Bach »Freue dich« nimmt sich fast aus wie eine Abhandlung über den »lombardischen Geschmack«, aber auch sonst macht dieser sich in Kompositionen von Händel, Pergolese bemerkbar. Von Verzierungen gehören hierher: und  . Daß man dieser Vortragsweise ein besonderes Epitheton beilegte, beweist, wie verbreitet schon damals das Antizipationsverfahren sein mußte.

Lombardischer Geschmack.

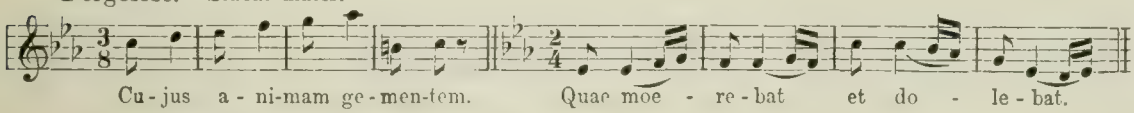
J. S. Bach. Kant. 30. (Chor).



Händel. »Salomo«. (Chor).

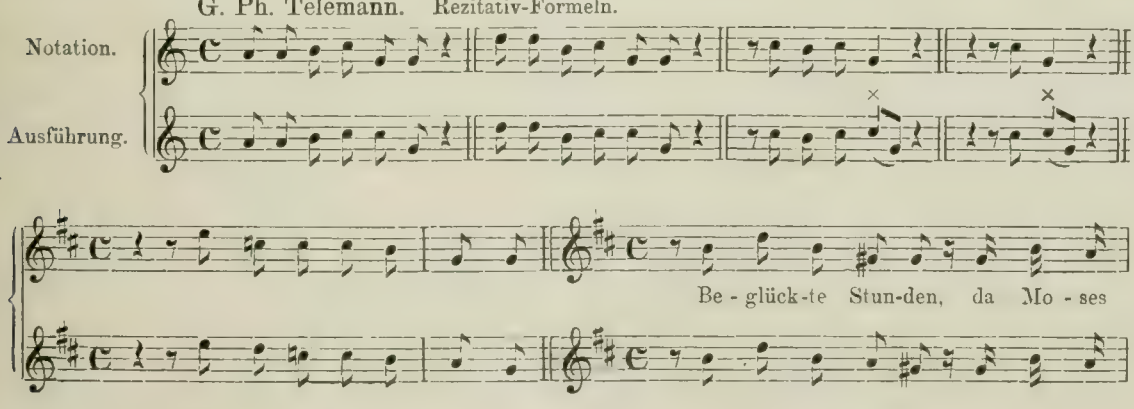


Pergolese. Stabat mater.

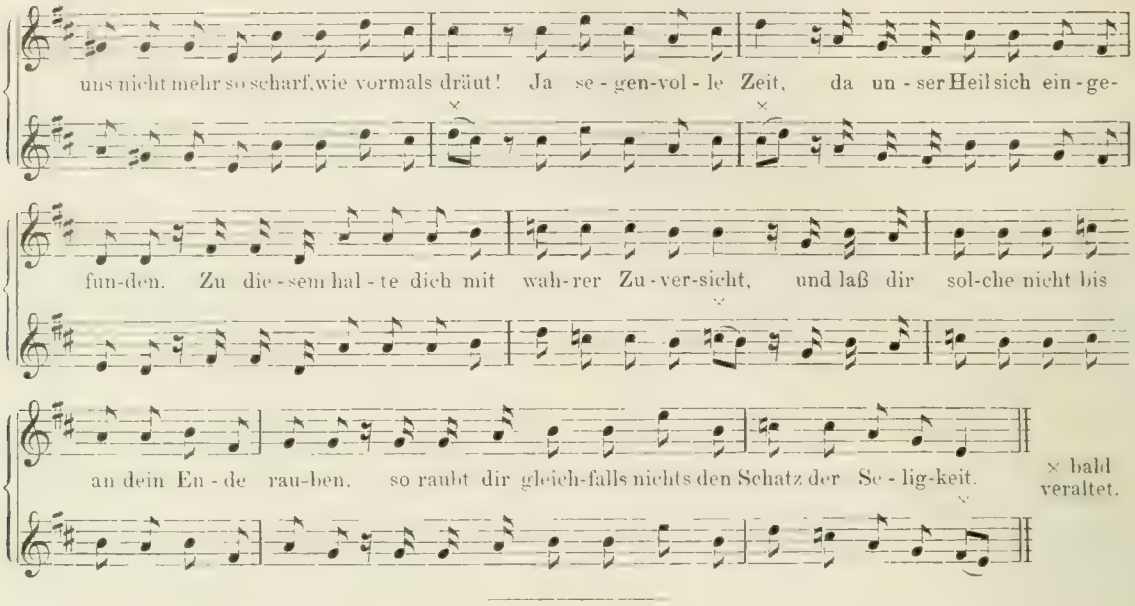


Hier fügen wir am besten die Tabelle ein, welche uns G. Ph. Telemann (1681—1767) im Vorbericht zu seiner Kantatensammlung »Harmonischer Gottesdienst« 1725 hinterlassen hat. Abgesehen von den mit × bezeichneten, welche bald veralteten, finden diese Rezitativformeln und Gesangsmanieren ihre Anwendung auf die Werke sämtlicher Komponisten von Händel bis zu Berlioz und Mendelssohn (beide exclusive) und in Italien sogar bis zu Verdi, mit alleiniger Ausnahme von J. S. Bach und Spohr[1]).

G. Ph. Telemann. Rezitativ-Formeln.



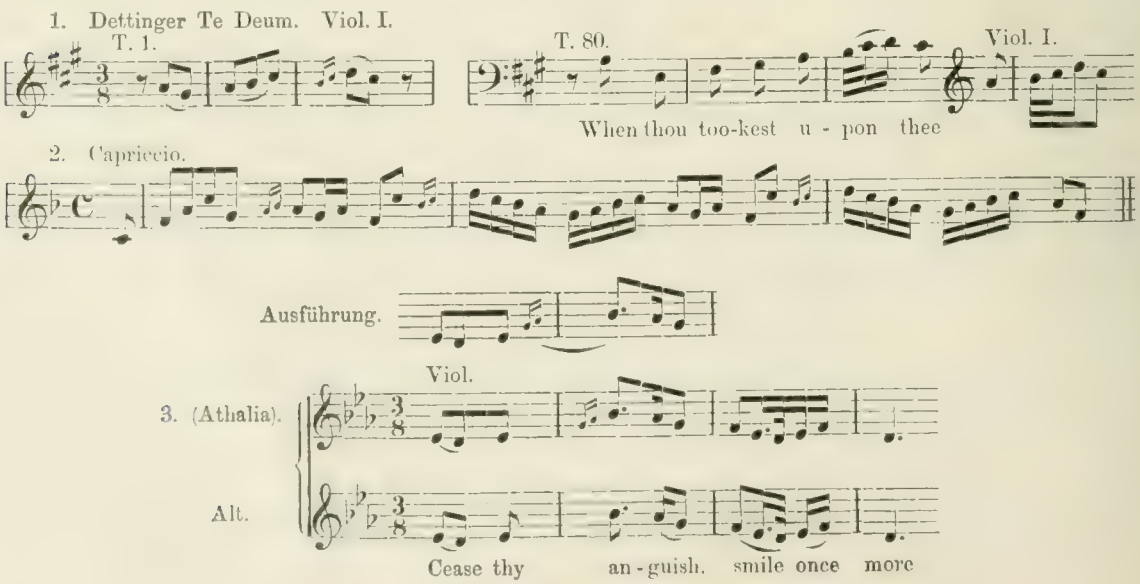
1) Selbstverständlich sind diese Gesangsformeln mit Überlegung zu verwenden, und ihres italienischen Ursprungs wegen bei deutschen Komponisten wie Beethoven und Weber mit erhöhter Vorsicht.



1. Kapitel.

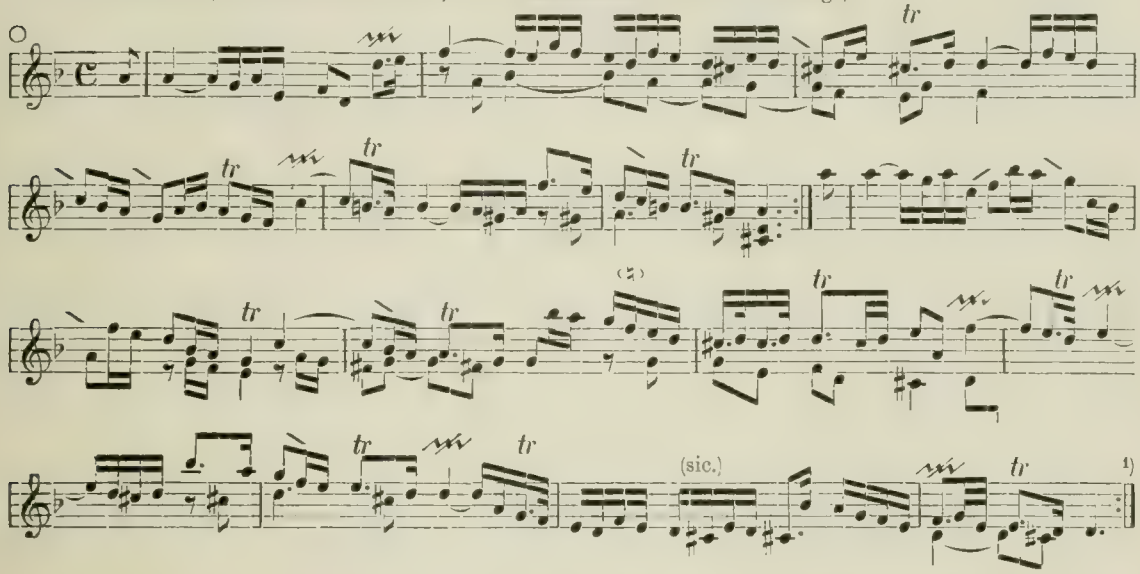
G. F. Händel (1685—1759).

Nur wenige seiner Kompositionen hat H. selbst herausgegeben und unter diesen bildet das 1720 veröffentlichte erste Heft der Klaviersuiten (die ersten acht) die wichtigste Quelle für das Verständnis seiner Ornamentik. Diese selbst erweist sich unter Anlehnung an die italienische Praxis als eine verhältnismäßig einfache; sie beschränkt sich in dem erwähnten Heft auf die Zeichen: ♪, 𝅘𝅥𝅯 für Vorschläge, *tr* für Triller, ∾ für Mordant, ⟨ oder ⦚ für das aufsteigende Harpeggio und vielleicht auch ≈ für den Doppelschlag. Wie wenig H. geneigt war eines theoretischen Dogmas zuliebe sich die ästhetische Wirkung beeinträchtigen zu lassen, geht aus seiner Notation hervor, denn ebenso bereitwillig, wie er in Fig. 1 das (zu jener Zeit vorherrschende) Prinzip der Subtraktion anerkennt, befolgt er in Fig. 2 das entgegengesetzte der Antizipation. Wenn wir auch bezweifeln, daß der schnellschreibende Komponist beide Modalitäten stets so augenscheinlich auseinandergehalten habe, so schöpfen wir doch aus ihrem Vorkommen die Berechtigung zu freier Interpretation (Fig. 3).



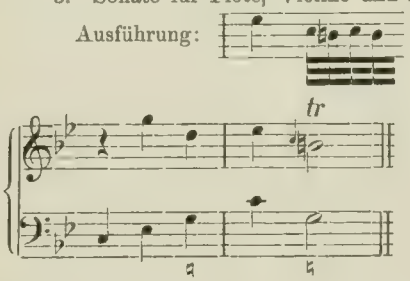
Die vorhergehenden Kapitel haben uns darüber aufgeklärt, daß Vorschläge zu jener Zeit überwiegend als kurze galten, und selbstverständlich bilden die Appoggiaturen Händels (und Bachs) hiervon keine Ausnahme.

4. Allemande aus Klavier-Suite XV; nur Oberstimmen. Kurze Vorschläge.

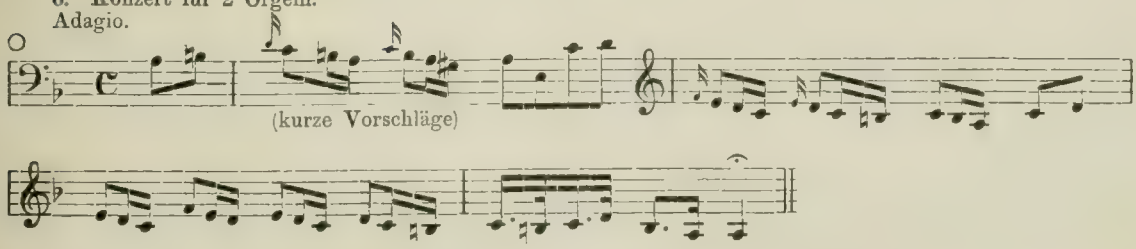


Händels ~~ ist gleichbedeutend mit ~~ im Druck; ⟋ und ⟍ sind die englischen Zeichen für die aufsteigenden und fallenden kurzen Vorschläge (vgl. Purcells Tabelle). Wir raten, ohne Rücksicht darauf, ob ⟋, ⟍, 𝅘𝅥𝅯, ♪, 𝅘𝅥𝅯. angegeben ist, die Vorschläge als kurze zu betrachten, und von dieser Norm nur dann abzuweichen, wenn sich Unzuträglichkeiten einstellen, oder wenn das entgegengesetzte Verfahren eine lebhafte Bewegung besser im Fluß erhält. So gelten uns selbst die 𝅘𝅥𝅯.-Vorschläge in der Sonate Fig. 5 als kurze (was übrigens die Bezifferung und die thematische Kohärenz gleich nahe legen), und daß sie in Fig. 6 in den Tongruppen 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 kurz gedacht sind, liegt klar zutage.

5. Sonate für Flöte, Violine und Baß.

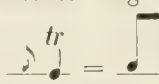


6. Konzert für 2 Orgeln.
Adagio.

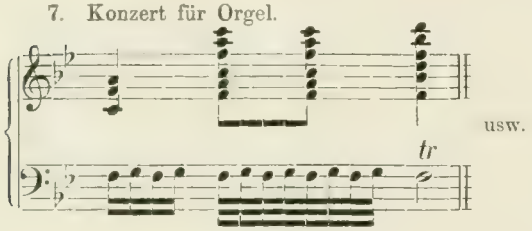


1) Wir geben Beispiele 4 und 11 nach den Autographen, weil sie darin etwas von der gedruckten Form abweichen. Unter den instruktiven Gesamtausgaben der Klavierwerke H.s empfehlen wir als die sachgemäßeste und zweckentsprechendste die von C. Reinecke, während die von W. Krüger durch ihre Exzentrizitäten — übermäßig ausgedehnte Harpeggien, stillos-lange Vorschläge — eher irreführt; zwischen beiden steht diejenige von C. Kühner.

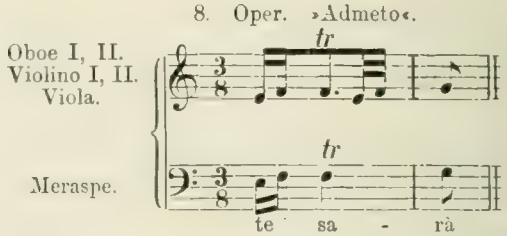
Hier ein Beispiel von der im 19. Jahrhundert herrschenden Manie, die Vorschläge in alten Kompositionen übermäßig auszudehnen. Im »Judas Maccabäus« (Duett und Chor: »Sion now her head shall raise«) sind in Novellos und Litolffs Ausgabe die Vorschläge so ♩ gedruckt und in »Novellos vocal score« sogar als Viertel in den Takt eingeteilt. Chrysander hat hier das ursprüngliche Zeichen 𝅘𝅥𝅯 wiederhergestellt und die Vorschläge auch als Achtel rhythmisiert, womit man sich denn beruhigen kann. Aber selbst dieser gründliche Händel-Kenner ist zu ängstlich, wenn es sich darum handelt, 𝅘𝅥𝅯 als Symbol für den kurzen Vorschlag aufzufassen, daher so gekünstelte Deutungen wie im Quintett aus »Jephta«. — Die häufige Nichtübereinstimmung zwischen Notentext und Bezifferung bei H.s Kadenzbildungen wird auch durch die Deutung der Vorschläge als lange nicht immer beseitigt.

Den Triller scheint H. meist mit der Hauptnote begonnen (Fig. 7), und nur die Ausnahmefälle durch ein Vorschlagsnötchen angedeutet zu haben. Jedenfalls läßt sich die Doktrin Muffats und Ph. E. Bachs  nur selten auf H. anwenden (vergl. Fig. 10). Nach italienischer Sitte gilt das Zeichen *tr* sowohl für den längsten, wie für den kürzesten (Prall-)Triller, während über die Zulässigkeit des Nachschlags häufig der Ausführende zu entscheiden hat (s. Fig. 8 und 9).

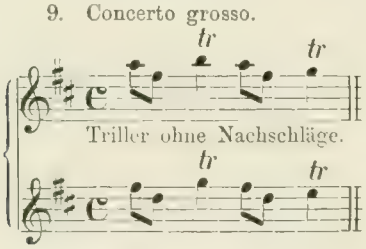
7. Konzert für Orgel.



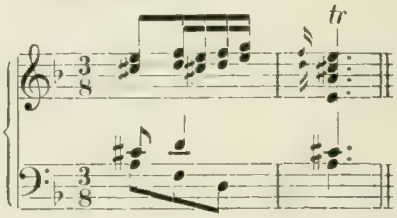
8. Oper. »Admeto«.



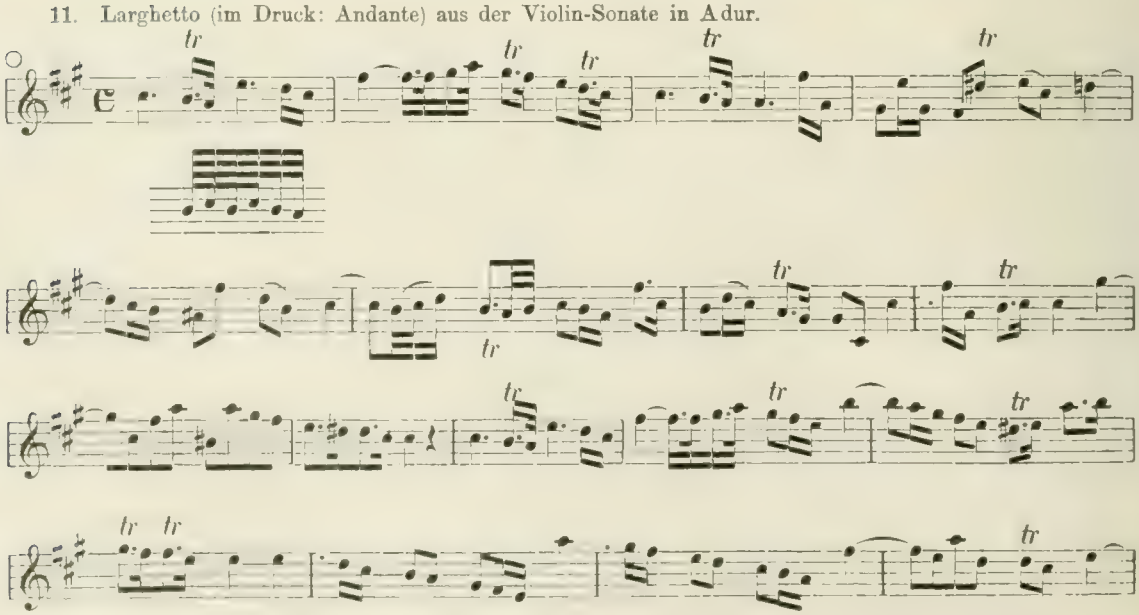
9. Concerto grosso.

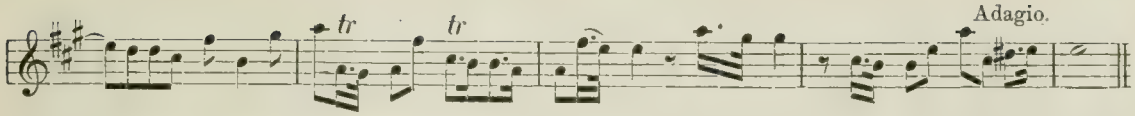


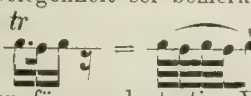
10. Suite III.



11. Larghetto (im Druck: Andante) aus der Violin-Sonate in Adur.

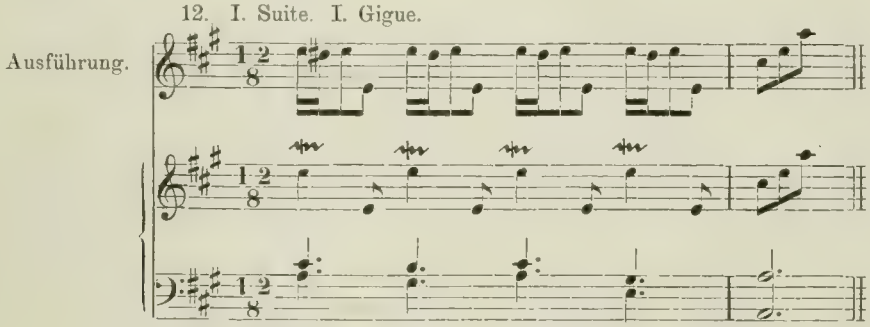




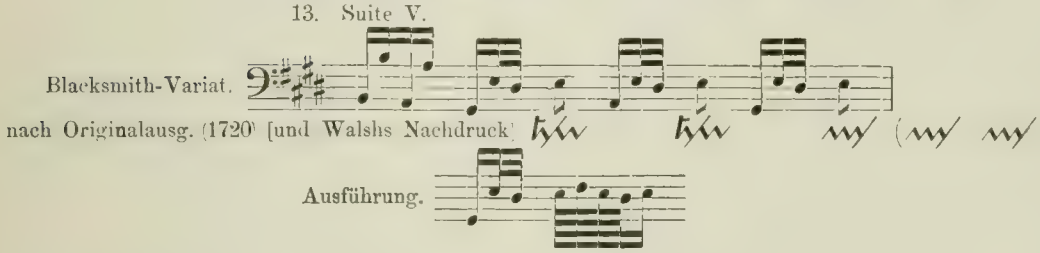
Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß Chrysanders Vorschrift im »Samson« (Arie »With plaintive notes«)  einer näheren Begründung um so mehr bedurft hätte, als H. gewohnt war, für mordentartige Verzierungen sich des nicht mißzuverstehenden Zeichens zu bedienen.

Trotz der umständlichen Notation empfehlen wir, den Mordent meist auf drei Noten zu beschränken, selbst dann, wenn genügend Zeit zu reicherer Auszierung vorhanden ist[1]). Auch bei H. erscheint der Mordent häufig als Gegensatz zum Triller, z. B. bei der Umkehrung eines Themas (s. Suite I, Allemande).

12. I. Suite. I. Gigue.

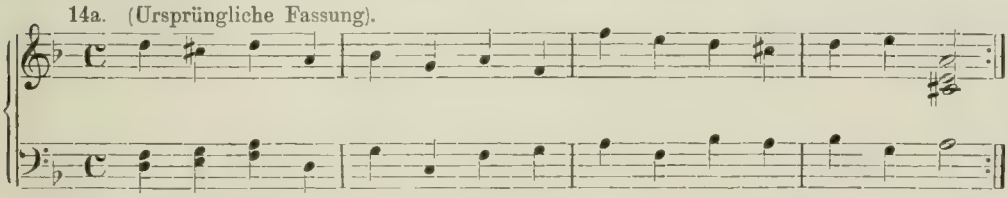


13. Suite V.

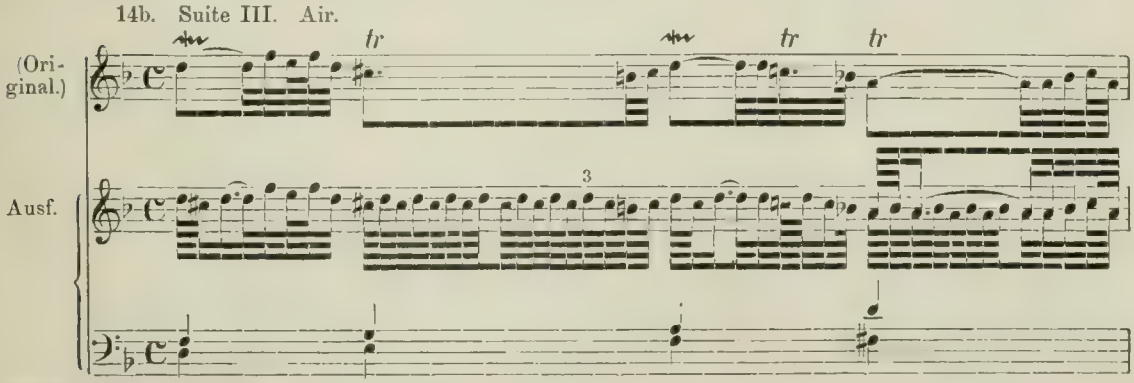


Nachstehend noch einige Kombinationen genannter Ornamente:

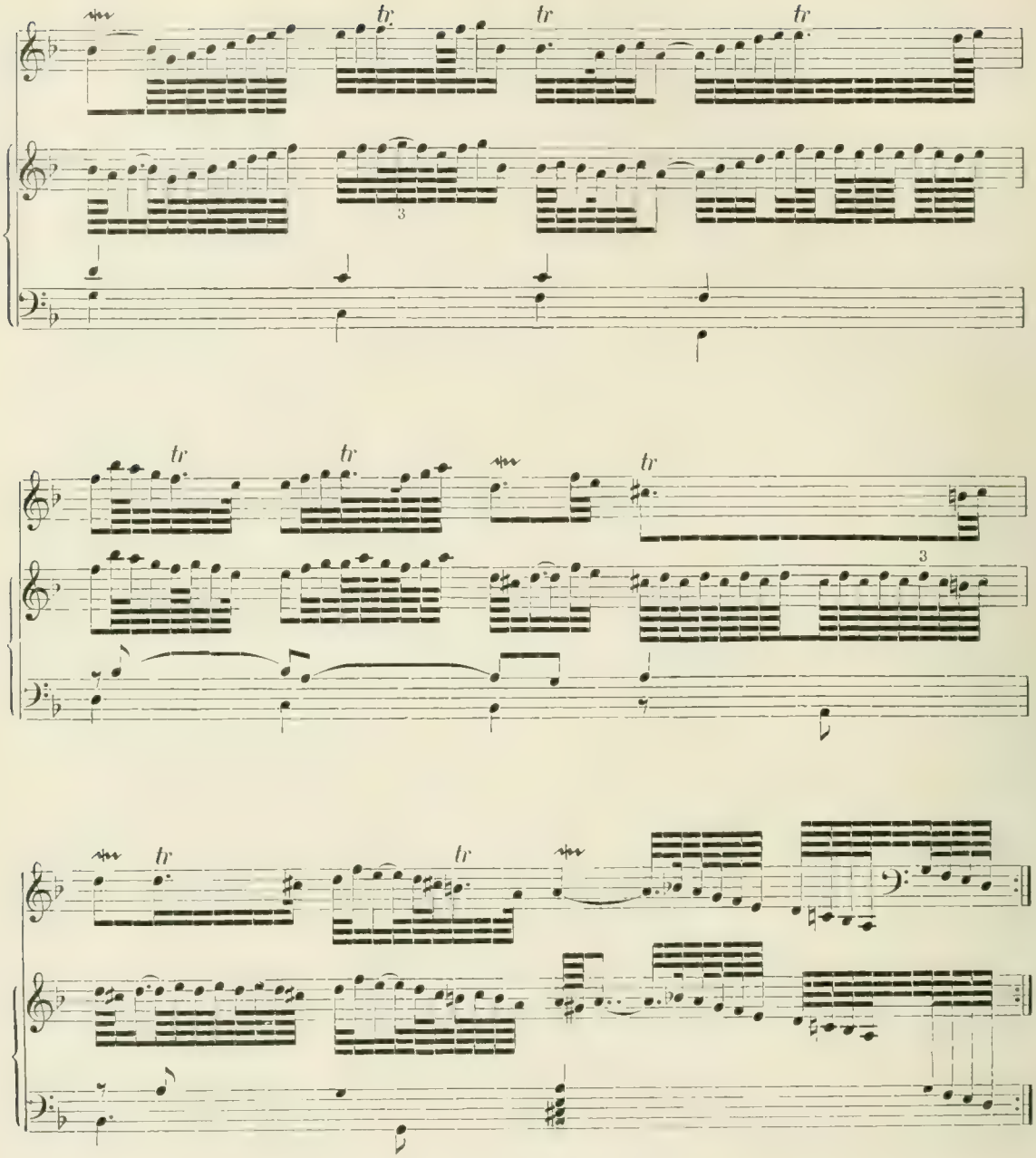
14a. (Ursprüngliche Fassung).



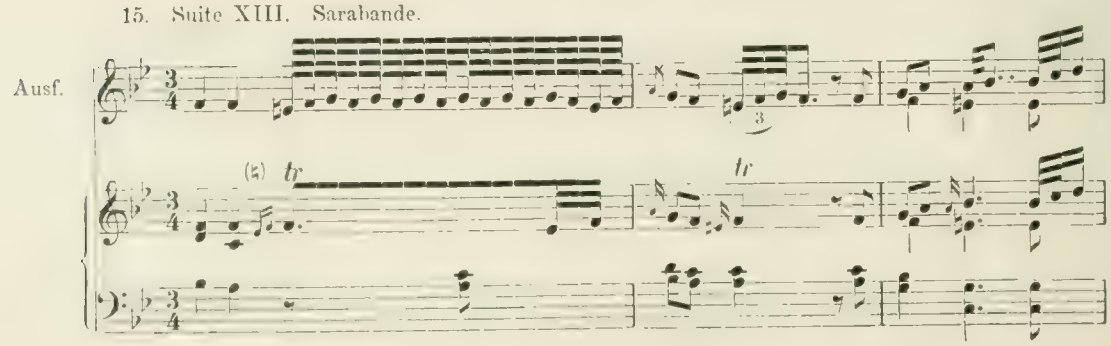
14b. Suite III. Air.

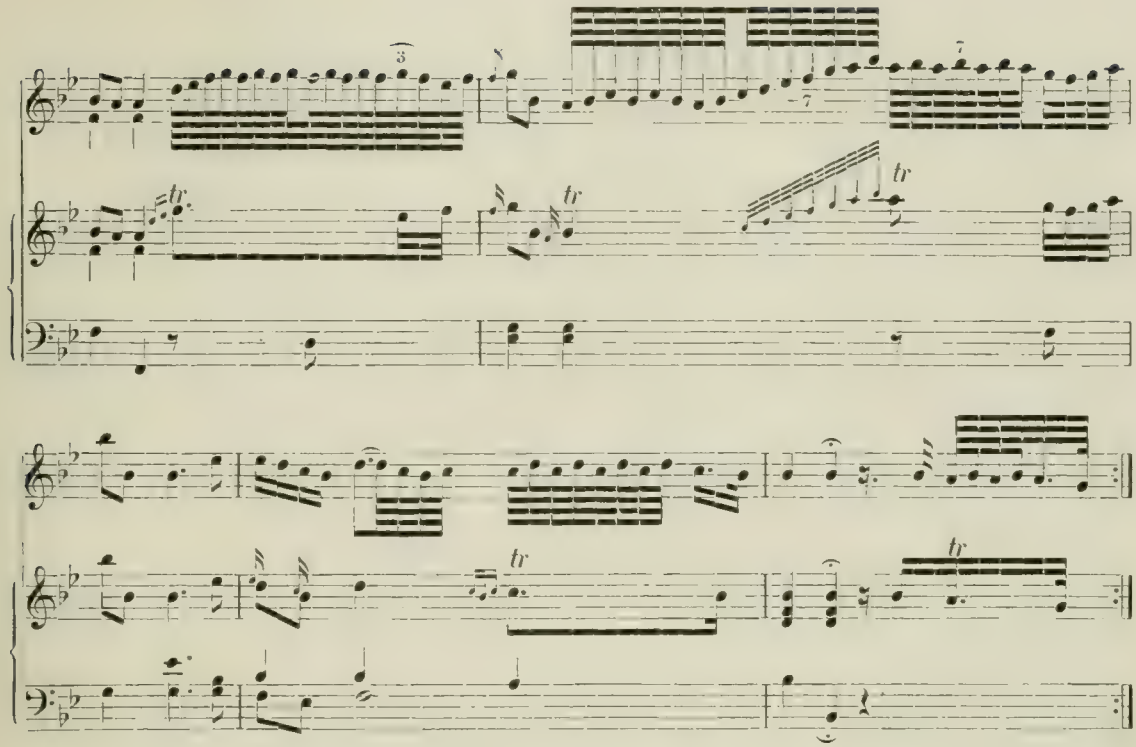


1) Vgl. hierüber Marpurg und J. C. F. Bach.



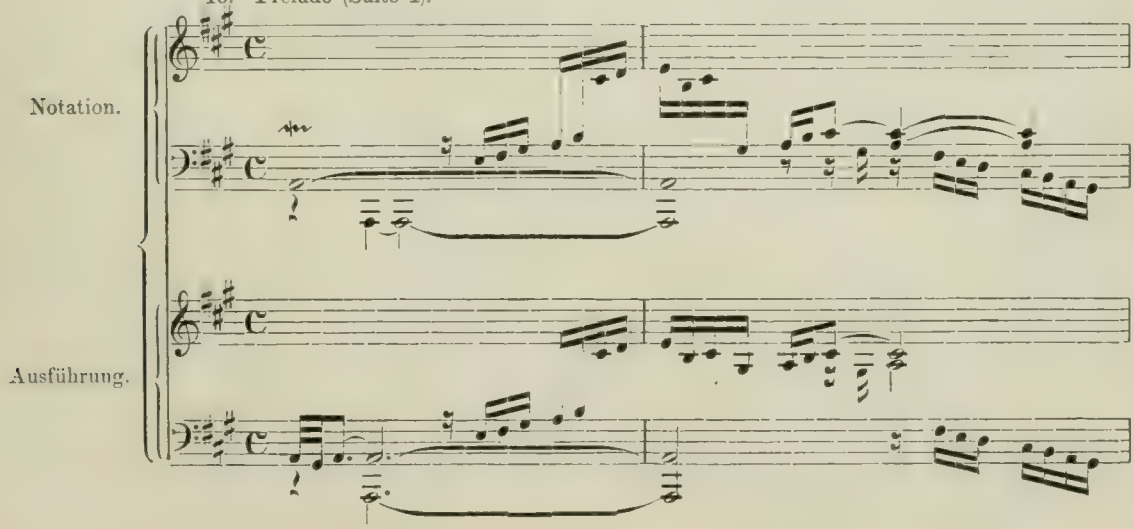
15. Suite XIII. Sarabande.

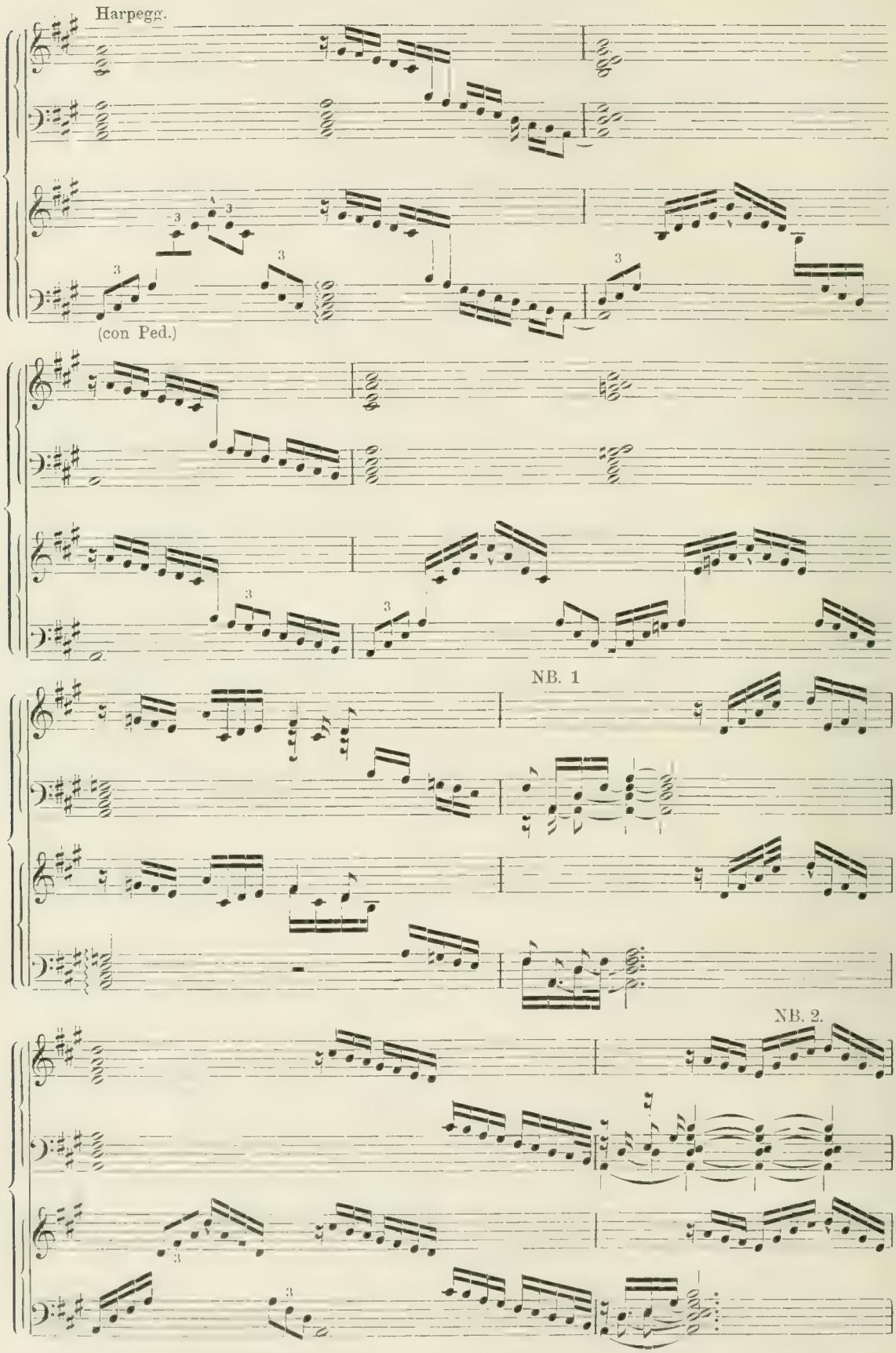


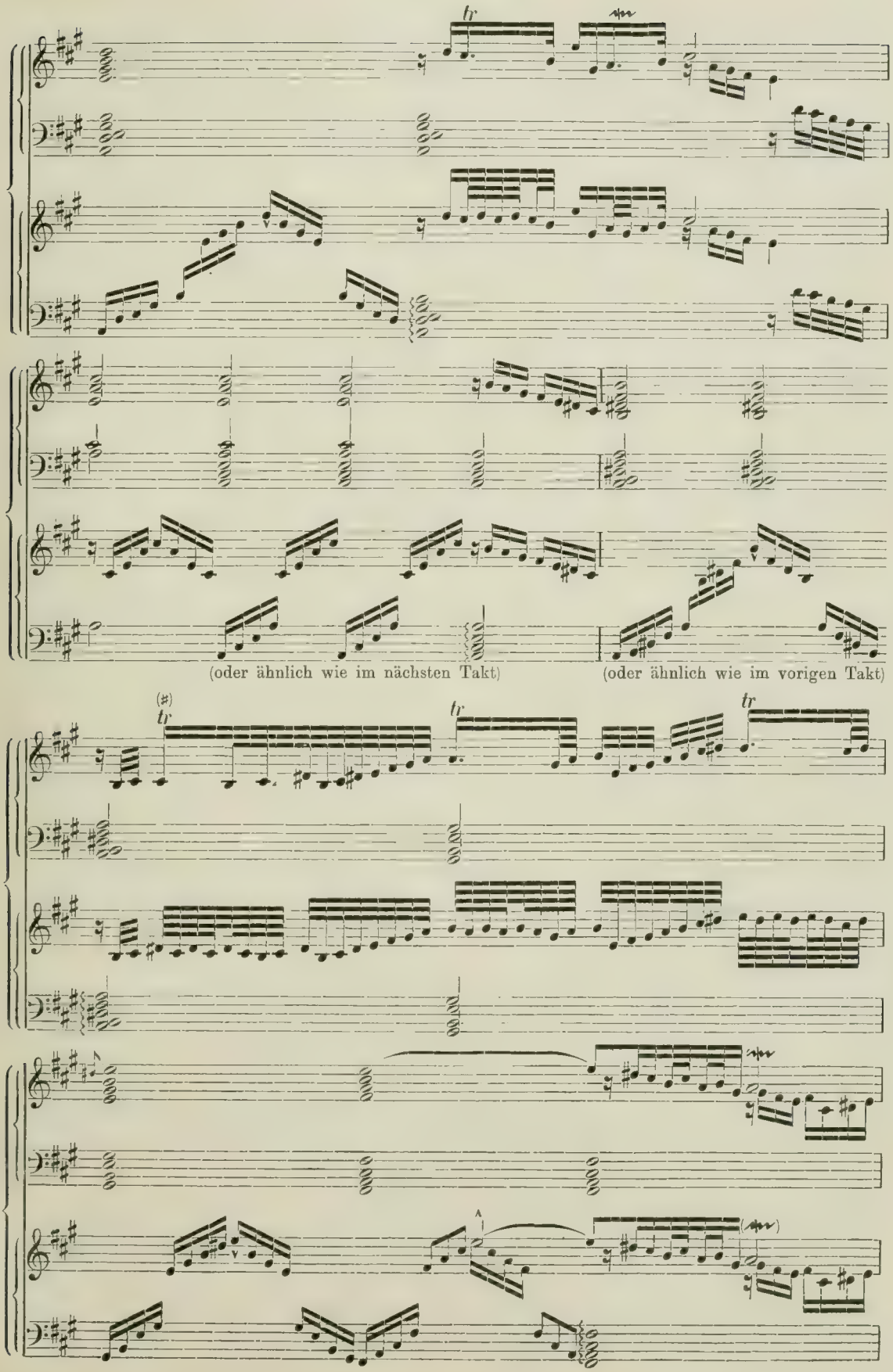


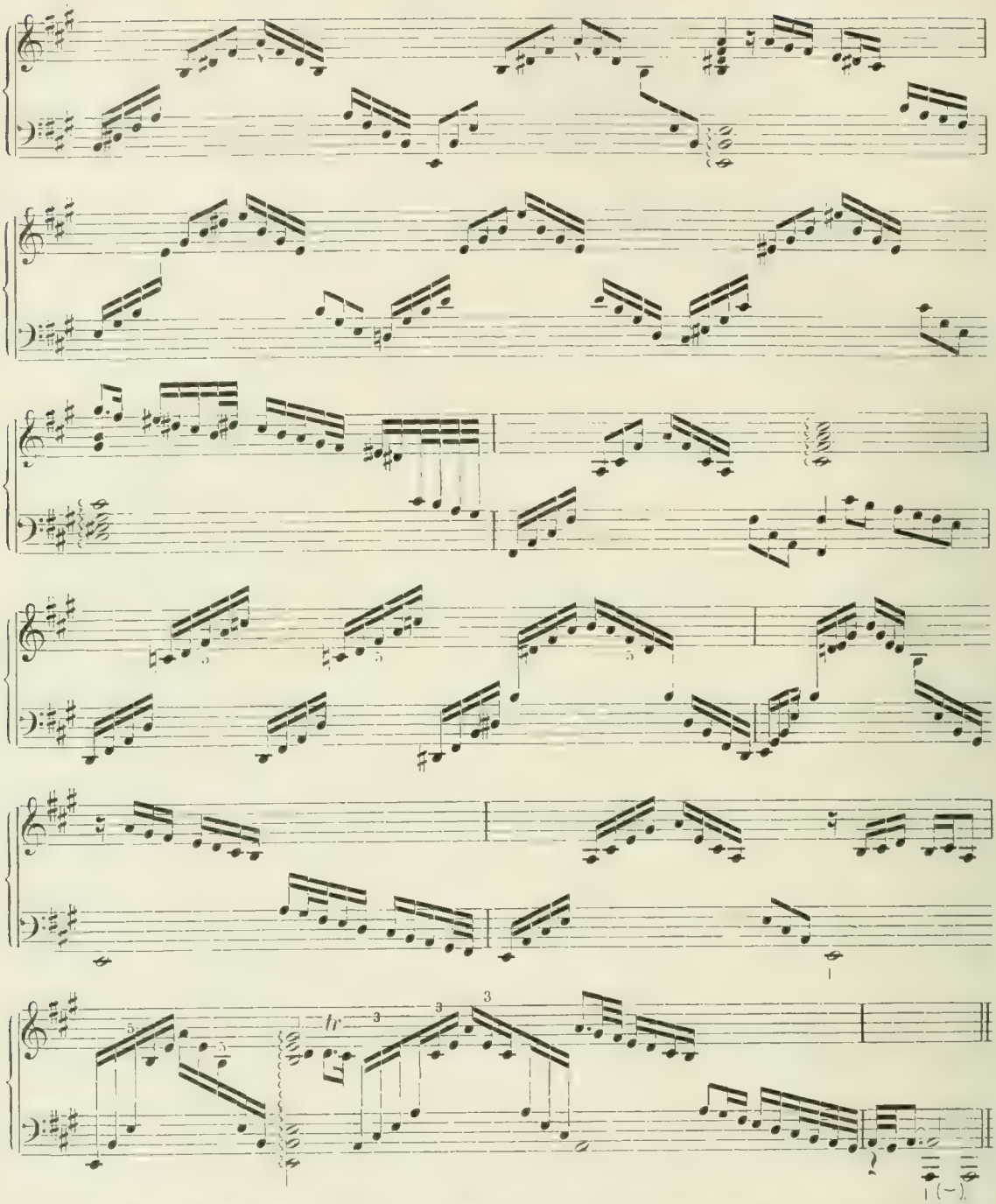
Wie die anderen Großmeister unter den Komponisten hat H. nur das aufwärtsgehende Harpeggio durch das Zeichen ⟨ oder ⟩ angedeutet, das abwärtsgehende aber stets ausgeschrieben; z. B. in Suite VI. Dagegen signalisiert er die alte Spielweise durch das Wort: »Harpeggio« oder dessen Abkürzung. Die Exekution besteht dabei in einem einmaligen Hinauf- und Hinunterbrechen des Akkords: ist indessen die vorgeschriebene Zeitdauer eine ungewöhnlich große, so kann dies Verfahren wiederholt werden; ist sie eine sehr geringe, so genügt das Hinauf- oder Hinunterbrechen. Bezüglich der Einschaltung von Acciaccaturen Vorhalte vergleiche man J. S. Bach und Türk. In Suite I hat H. übrigens bei NB 1 ein Harpeggio voll ausgeschrieben, bei NB 2 ein anderes mit Acciaccatura, und unsere Darstellung des »Prélude« hält sich streng an diese Muster.

16. Prélude (Suite I).



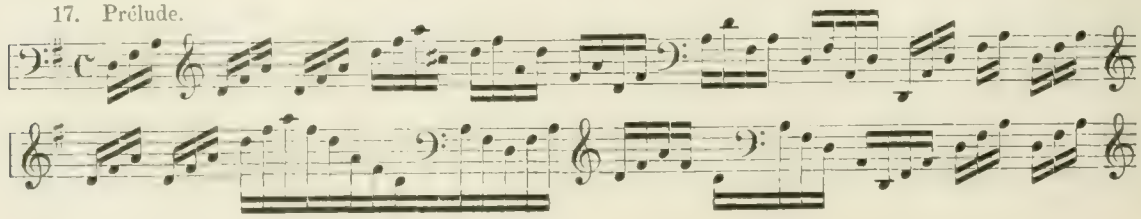

Harpegg.
(con Ped.)
NB. 1
NB. 2.

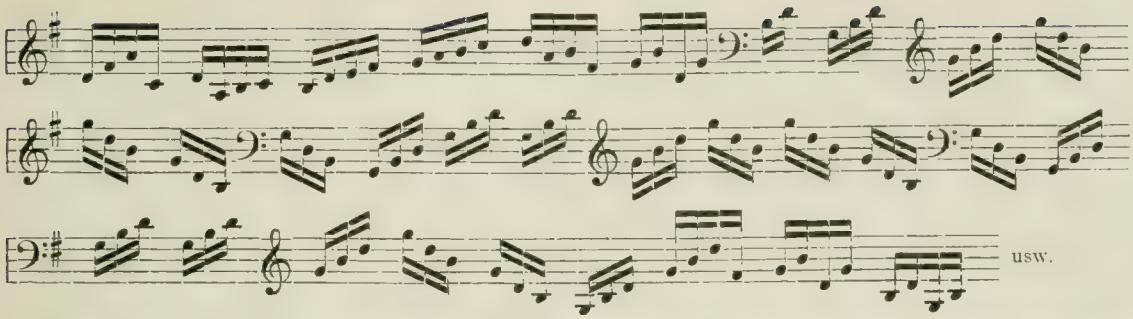

tr
tr
tr
tr
(oder ähnlich wie im nächsten Takt)
(oder ähnlich wie im vorigen Takt)

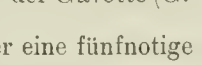


Wenn H. bei den alten Harpeggien den üblichen Tonumfang überschritt, so zog er es vor, die Brechungen voll auszuschreiben, wie im Präludium der dritten Klaviersuite und in dem nachstehenden Fragment, welches wohl das extravaganteste vorstellt, das aus des Komponisten Feder geflossen ist.

17. Prélude.

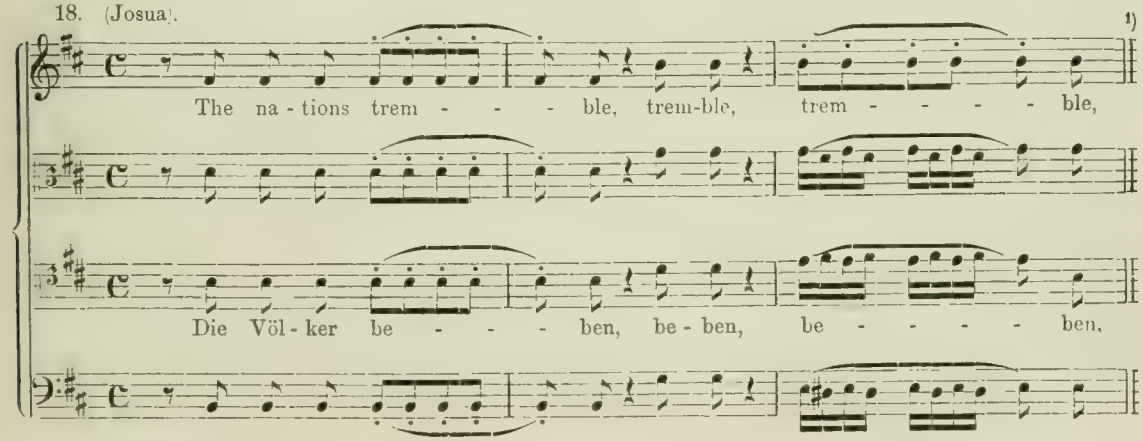




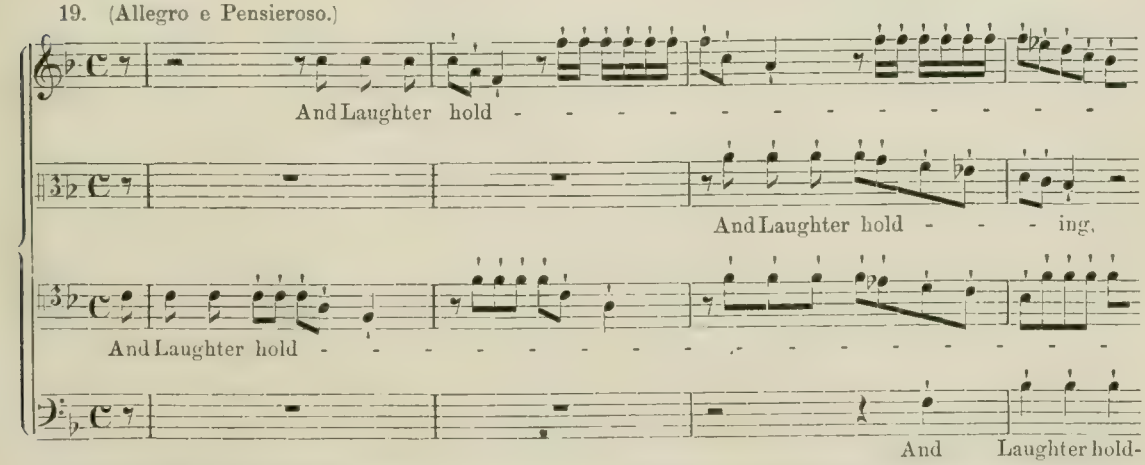
Walshs von 1733 an veröffentlichte (unautorisierte) Ausgabe der Suiten enthält auch das Doppelschlagszeichen in Suite III und in der Gavotte (G.-W. II, 106). Bei der Gavotte empfehlen Bülow, Reinecke, W. Krüger, C. Kühner eine fünfnotige Ausführung: =  , gegen welchen Modus wir umsoweniger Bedenken hegen, als er auch in Walshs Verzierungstabelle vorkommt. Außerdem erscheinen noch in der genannten Gavotte (am geschmackvollsten durch wiederzugeben) und der Querstrich ⟍, in der Bedeutung von Purcells »Backfall« (Vorschlag).

Am vollsten entfaltet sich der Händelsche Genius im Chorsatz, und gerade hier tritt des Komponisten Vorliebe für das Einfach-Erhabene und Großartige glänzend hervor: Der Chor jubiliert zum Preise des Höchsten (wobei H. allerdings lange Fiorituren nicht spart) oder bebt vor dem Zorn Jehovahs, er bricht in helles Lachen aus (»Laughter holding both his sides«) oder klagt um den gefallenen Helden.

18. (Josua).



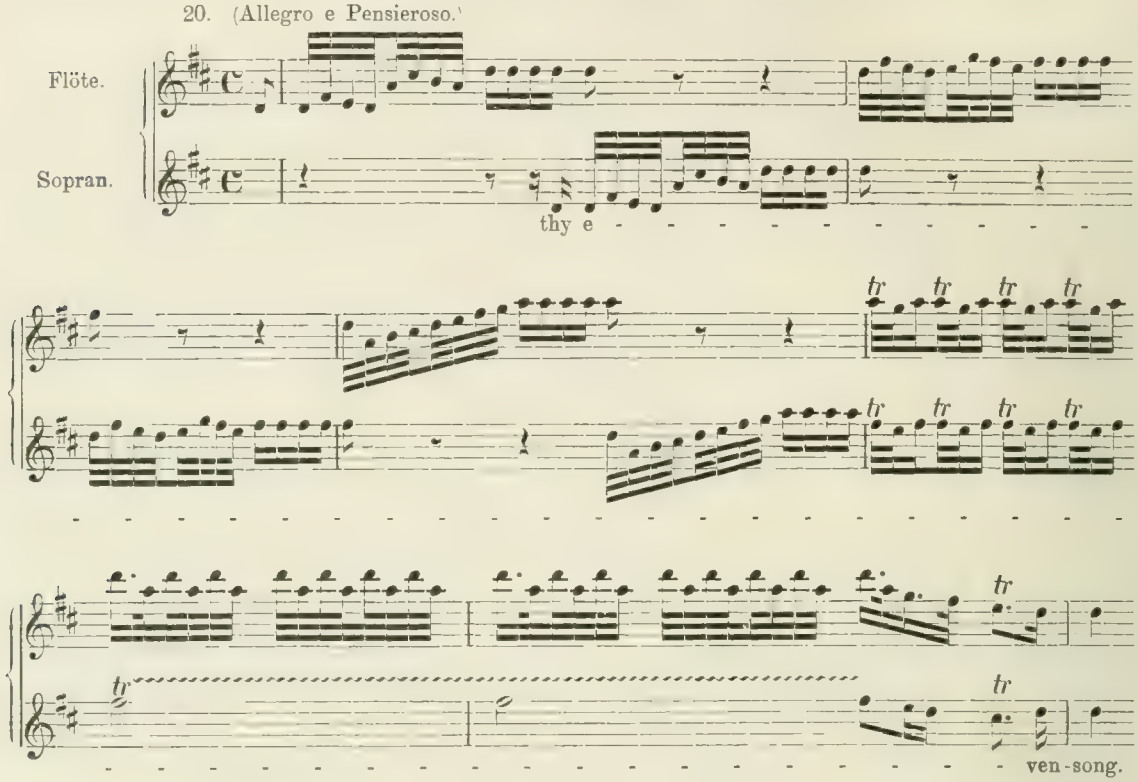
19. (Allegro e Pensieroso.)



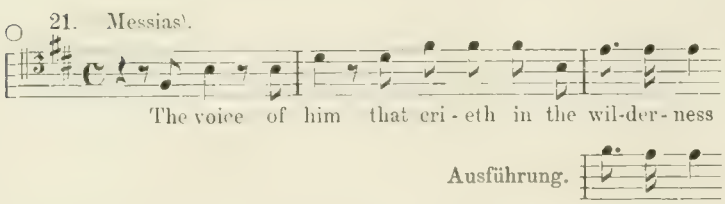
1) Mit dieser künstlerischen Darstellung des Zitterns vgl. man die naturalistische in Gossecs Requiem S. 178.

Selbstverständlich hat H., der zeitlebens mit den größten Vokalisten in regem Verkehr stand, die Gesangsvirtuosität voll ausgenutzt. Seine Solisten waren in der italienischen Schule des bel canto gebildet, und so ist es denn natürlich, daß er die Gesangspartien in der italienischen Manier aufnotierte, wie diese uns durch Telemann überliefert ist.

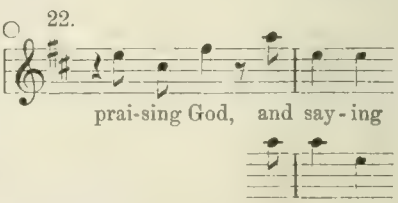
20. (Allegro e Pensieroso.)



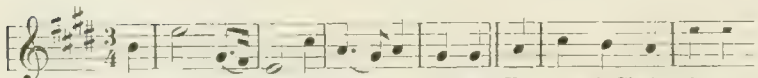
21. Messias).



Ausführung.



23 a. b.



Ausführung. dagegen Ausführung. [1]

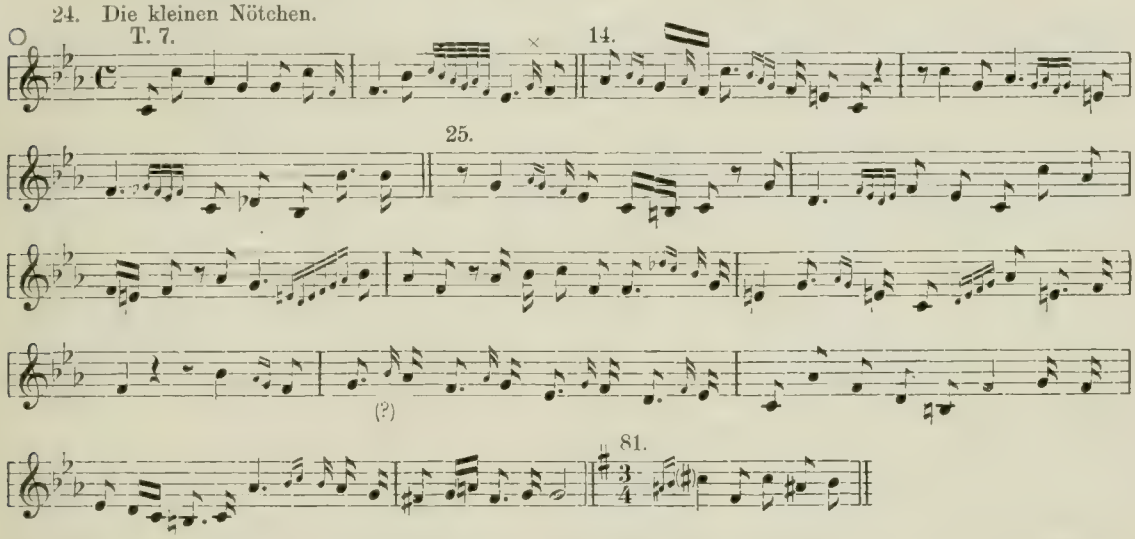
Trotz der bereits über ein Jahrhundert währenden Befehdung der Diminutionspraxis durch die Komponisten S. 15, 58, 87, 100, hatte sich die süße, welsche Gewohnheit des eigenmächtigen Ausschmückens der Musikstücke namentlich bei den italienischen Sängern immer noch erhalten. Auch H. sah sich genötigt, während seiner italienischen Periode ihr Rechnung zu tragen, und wie er sich mit ihr abfand, zeigen folgende Diminutionen, die er eigenhändig für eine Sängerin in sein Manuskript einfügte und die wir als große Seltenheit und als einzige bis jetzt aufgefundene authentische Belege seiner Verzierungsweise hier zum erstenmal nach dem Autograph veröffentlichen.

1) Charakteristische Intervalle dürfen nicht verwischt werden. Hier hat die Sängerin zweimal e zu singen.

H.s autographische Verzierungen zur italienischen Solokantate »Dolce pur d'amor l'affanno«.

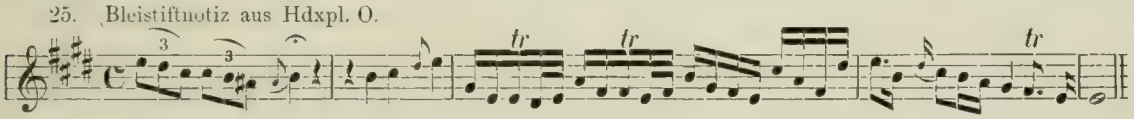
Vgl. die schmucklose Originalfassung der Kantate in H.s Ges.-W. 50 [68]. Mit Ausnahme des Vorschlags × weisen die kleinen Nötchen alle von H. nachträglich eingefügten Verzierungen auf.

24. Die kleinen Nötchen.

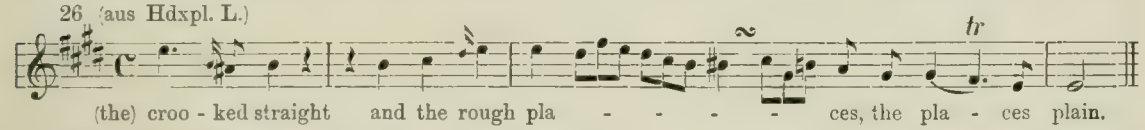


Wenn H. in einem italienischen Musikstück von 148 Takten sich nur gestattete, im Wiederholungsteil in 14 Takten so bescheiden zu verzieren, ohne dabei ein einziges Mal die melodischen Linien umzubiegen, so darf man getrost annehmen, daß er anderen Personen keine größeren Freiheiten erlaubte. Als der Meister später von der italienischen Oper zum englischen Oratorium überging und von italienischen Sängern möglichst zu englischen, da fiel auch die Hauptveranlassung zu solchen Diminutionen weg. Chrysander-Seiffert verlangen aber den verschnörkelten Vortrag auch bei den Oratorien. In ihrem 1902 veröffentlichten »Klavierauszug vom Messias für praktischen Gebrauch« stützen sie sich dabei hauptsächlich auf die Verbrämungen, welche in einigen der Handexemplare H.s als nachträgliche Einfügungen sich vorfinden und welche sie als »absolut maßgebende, direkt aus H.s Ausführungspraxis stammende Dokumente« bezeichnen. Beeilen wir uns demgegenüber zu erklären: Von all diesen Verbrämungen rührt auch nicht eine einzige von H. selbst her, ja, es ist teilweise sicher, teilweise hochwahrscheinlich, daß er keine von ihnen gekannt hat! Eine kurze Analyse der vier Handexemplare[1], welche Smith (Schmidt), der Amanuensis H.s, in dessen Auftrag vom Messias hergestellt hat, wird dies klarlegen.

25. Bleistiftnotiz aus Hdxpl. O.

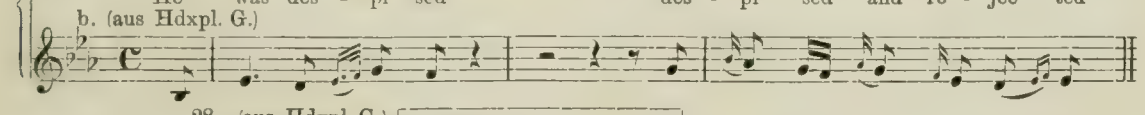


26 (aus Hdxpl. L.)

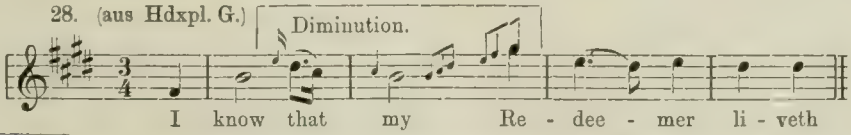


27a. (H.'s Original.)

b. (aus Hdxpl. G.)



28. (aus Hdxpl. G.) Diminution.



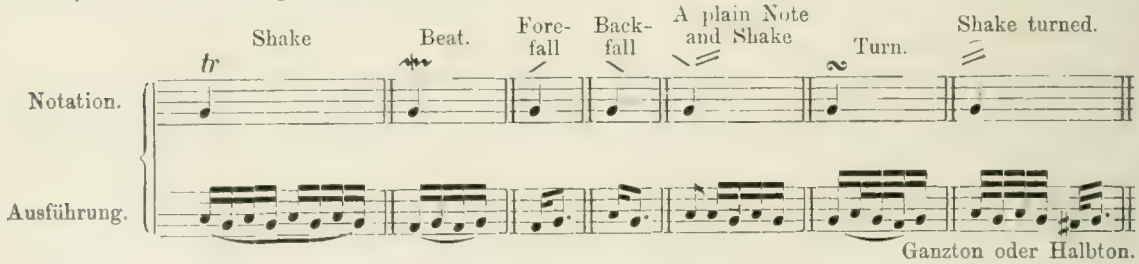
1) Chrysander hat diese Kopien, nach ihren damaligen Besitzern, Handexemplar Ouseley, Goldschmidt, Hamburg getauft und wir fügen Handexemplar Lennard hinzu.

Handexemplar O., bei den ersten Aufführungen des Messias benutzt und daher in England als »Dublin score« bekannt, enthält nur eine Verzierung, die Kadenz Fig. 25, und diese ebenfalls in Smiths Handschrift. Von allen im Chrysanderschen Klavierauszug gedruckten Verzierungen ist sie die einzige, welche möglicherweise in H.s Gegenwart gesungen wurde. — Zahlreiche hinzugefügte Ornamente weist Handexemplar L. auf, und als ihren Urheber bezeichnet die Überlieferung einen zeitweiligen Besitzer des Manuskripts, den Tenor S. Harrisson, der aber erst ein Jahr nach H.s Tod — geboren wurde, dessen Aufzeichnungen mithin einen autoritativen Wert nicht beanspruchen können. Ähnlich mag es sich mit dem Unbekannten verhalten, welcher die vielen Verzierungen, wie Fig. 27b und 28 in Handexemplar G. eingefügt hat, dessen zierliche Schrift aber keine Verwechslung mit der H.s oder Smiths zuläßt. Handexemplar H. endlich, für Chrysander sonst das maßgebendste, gleicht auch darin dem Autograph, daß es absolut schnörkelfrei ist. Vermutlich war es dieser Defekt, der den hochverdienten Biographen H.s veranlaßte — bis auf die ersten zwei — alle im Klavierauszug gedruckten Kadenzen — selbst hinzuzukomponieren! Der Leser weiß nun, was er von den angeblich »absolut maßgebenden, direkt aus H.s Ausführungspraxis stammenden Dokumenten« zu halten hat! — Berichtigen wir zugleich bei dieser Gelegenheit die irrige Vorstellung, als ob man zu H.s Zeit immer nur mit Ausschmückungen vorgetragen hätte. Nein! Man sang, wie zu allen Zeiten, auch damals nicht selten schlicht, notengetreu! Wie sagt doch J. Beer in seinen 1719 posth.' veröffentlichten, beherzigenswerten »Musicalischen Discursen«: »Ist ein Punct, welcher in der musicalischen reformation solle verworffen werden, so ist es gewißlich dieser, wenn sich ihrer etliche (also nicht alle!) belieben lassen ihre Arien mit dazu gesetzten manieren, Läuffen, modulationibus, anticipationibus, diminutionibus u. dergl. auszufertigen«. Ohne H. die puristische Anschauungsweise unserer Zeit unterschieben zu wollen, behaupten wir, daß er in seiner Oratorienperiode nennenswerte willkürliche Auszierungen höchstens in Zwangslagen geduldet habe. Uns gilt die Fassung als maßgebend, in welcher der Meister seine Werke in zahlreichen Autographen und einigen Originaldrucken der Nachwelt hinterlassen hat. Einige seiner Kompositionen prangen auch in dieser Originalfassung im reichsten ornamentalen Schmuck, wenn aber die Mehrzahl mit Verbrämungen spärlich bedacht ist, so liegt dem offenbar die Erwägung zugrunde, daß jeder Zierrat eine Einbuße an lapidarer Kraft bedeute. Die Diminution ist eben eine Kleinkunst, und sie mag bei Werken dieses Genres mitunter glückliche Wirkungen erzielen. Tonschöpfungen von monumentaler Bedeutung schädigt sie unbedingt, indem sie deren Originalität verwischt und sie auf ein Alltagsniveau herabzieht. Daher müssen wir schon aus ästhetischen Gründen ihre Anwendung verwerfen, bei Händel ebenso sehr, wie bei Palestrina! (Siehe dessen Motette S. 36.)

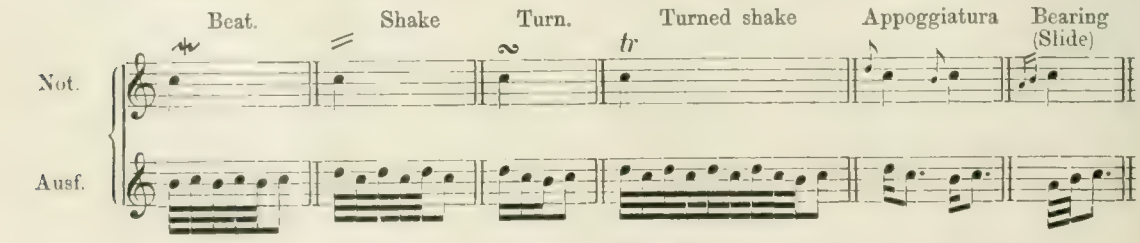
Auf welche Ausführung seiner »Manieren« Händel in England gefaßt sein mußte, zeigen die nachstehenden

Verzierungstabellen aus Händels Zeit.

1) Aus »The Harpsichord« (Walsh).



2) N. Pasquini († Edinburg 1757). »The Art of Fingering the Harpsichord.«



2. Kapitel.

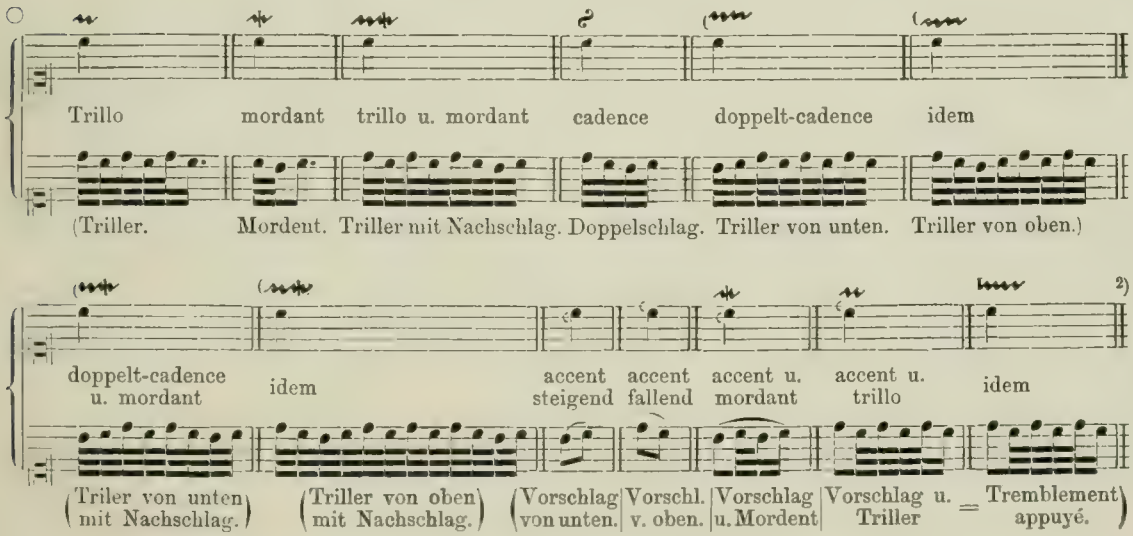
J. S. Bach (1685—1750).

Während mit Händel die Diminutionsperiode abstarb, begründete sein Zeitgenosse J. S. Bach das neue Dogma der unbedingten Suprematie des schaffenden Künstlers über den reproduzierenden. Die ungewöhnlich genaue Bezeichnung der Ornamente hat diesem Meister bekanntlich den heftigen Angriff Scheibes zugezogen[1]). Den jetzt herrschenden Vorurteilen gegenüber dürfte es freilich mehr am Platze sein zu betonen, daß der Leipziger Thomaskantor nichts weniger war als ein einseitiger Doktrinär, und daß er hinsichtlich der Ornamentik durchaus freien Ansichten huldigte. »Ein großer Praktiker, aber allem Theoretisieren und Spintisieren abhold«, so schildert ihn Mattheson, und der Rat von Leipzig urteilte bei seinem Ableben kurzweg: »Er war ein großer Musikus, aber kein Schulmann.«

In der Ornamentik standen die Bachs gänzlich auf französischem Boden. Andreas und Bernhard B. kopierten sich z. B. die Tabelle des Marais, und von Joh. Seb. existiert noch eine eigenhändig geschriebene Verzierungsliste, in welcher der Unterzeichnete die genaue Abschrift der 29 Formeln des d'Anglebert erkannte. Als J.-S. das Klavierbüchlein für seinen Sohn Friedemann anlegte, fügte er folgende Tabelle ein:

Aus dem »Clavier=Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22 Januar Ao 1720.«

»Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeüten.«

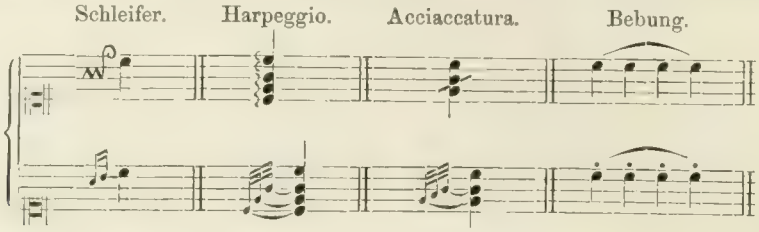


Diese Tabelle gibt uns schätzenswerte Winke über die Ornamentik Bachs. Sie ist freilich nur eine Zusammenstellung der damals gebräuchlichsten Manieren und daher weder original (keine Formel, die nicht bereits bei d'Anglebert oder Couperin vorkäme), noch spe-

1) »Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und Alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich.« Scheibes »kritischer Musikus«. Wie B. hierdurch den willkürlichen Verbrämungen der Ausführenden in der Tonkunst vorbeugte, so bereitete sein Freund Gottsched den Stegreifproduktionen im Drama ein jähes Ende durch die Verbannung des Hanswursts von der Bühne (1737).

2 Die 5 letzten Formeln sind nicht buchstäblich zu nehmen, — sie stellen nur eine der vielen Eventualitäten vor.

zifisch »bachisch« (manche Vorschriften lassen sich nur mit äußerster Vorsicht auf B.s Kompositionen anwenden) und noch weniger vollständig, denn es fehlen ihr folgende Ornamente:



Eine vollständige Liste der Verzierungszeichen J. S. Bachs muß vielmehr folgende Spezialitäten aufweisen:

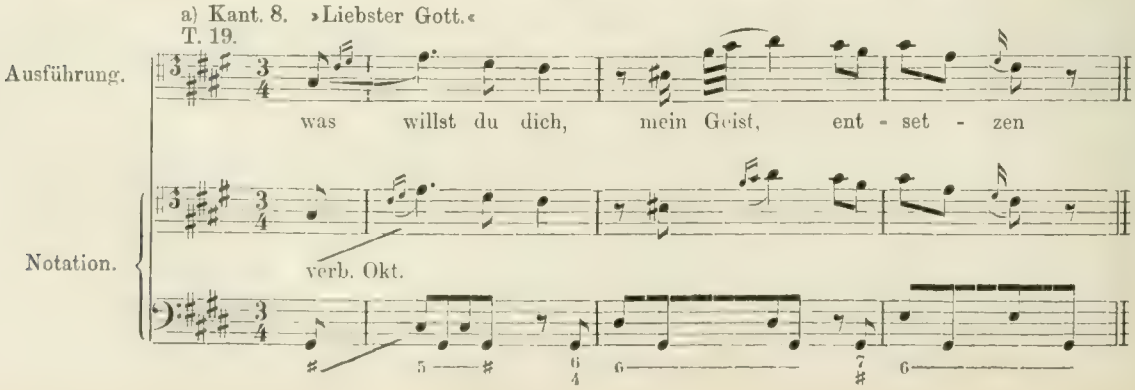
1. Vorschlag (meist kurz) . . . . . ⌣ oder ⌢ oder ♩, ♪, 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰.
2. Triller . . . . . *tr.*
   Triller von unten . . . . . .
   Triller von oben . . . . . .
   Triller mit Nachschlag . . . . . .
   Vorschlag und Triller (vorbereiteter Triller) ⌣ oder .
3. Mordent . . . . . .
4. Schleifer . . . . . .
5. Doppelschlag . . . . . .
6. Harpeggio (nur aufsteigend) . . . . . .
7. Acciaccatura . . . . . .
8. Bebung (Portament) . . . . . = heutigem .

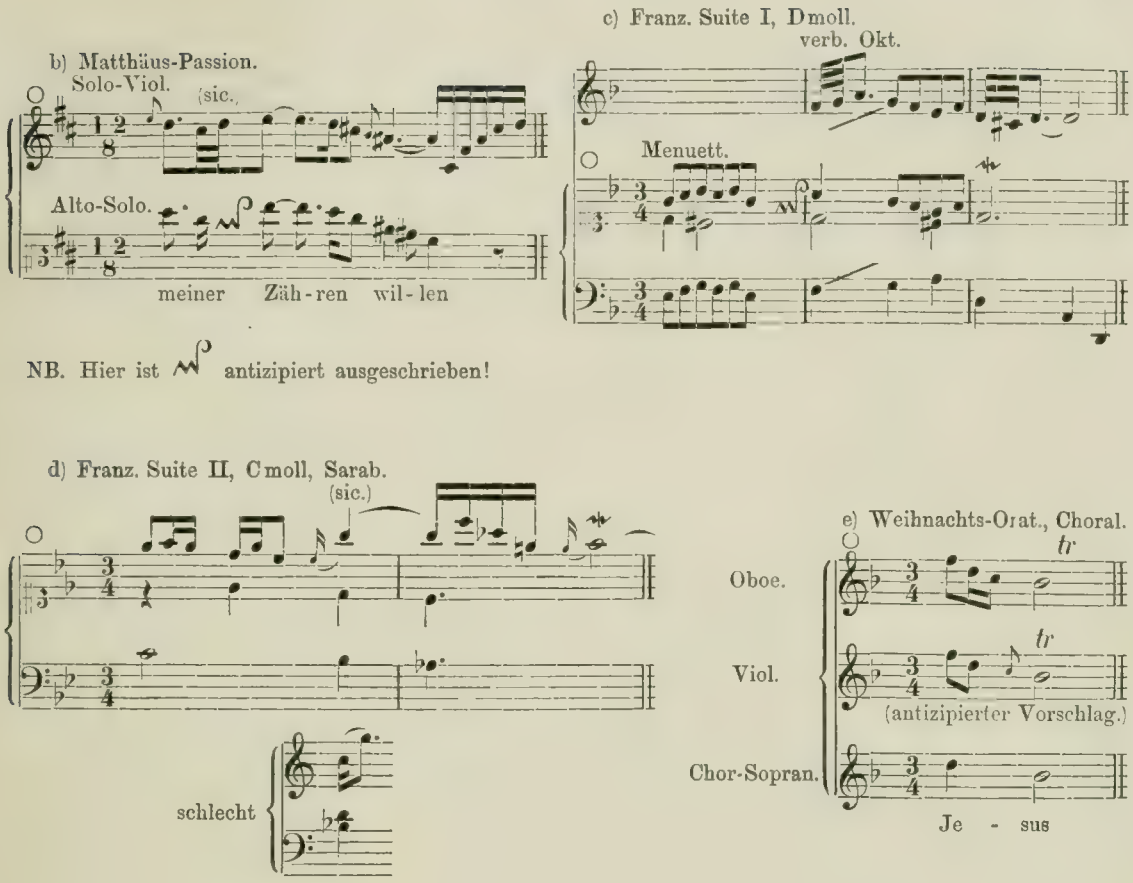
Weitere Kombinationen, wie ⌣ , ⌢ , ⌣ , ⌢ , erklären sich hieraus von selbst. Bei kürzester Ausführung ist demnach ⌣ oder ⌢ = oder .

NB. Der Schüler hüte sich besonders vor der Verwechslung von mit .

Allgemeine Direktive. Bei dem jetzigen Kunstgeschmack und speziell bei dem gänzlich veränderten Klangcharakter des heutigen Klaviers ist eine gelegentliche Reduktion der überreichen Ornamentik B.s nicht zu umgehen. — Mordente, Doppelschläge, Nachschläge zu Trillern sind diatonisch aufzufassen, denn die Vorliebe für den untern Halbton hat sich erst während der nächstfolgenden Epoche herausgebildet. Als Norm gelte bei der Ausführung der initialen Verzierungen das Prinzip der Subtraktion, d. h. die Ornamente werden von der nachfolgenden Hauptnote abgezogen. Gerade die daraus entstehende Herbigkeit und Eckigkeit der Phrasierung entspricht der Gothik des kontrapunktischen Stils. Doch scheue man sich nicht, im freieren Satz die Verzierungen gelegentlich zu antizipieren, nach dem Vorgang des Komponisten, der in dieser Beziehung nicht im mindesten engherzig verfuhr, wie nachstehende Beispiele dartun:

a) Kant. 8. »Liebster Gott.« T. 19.

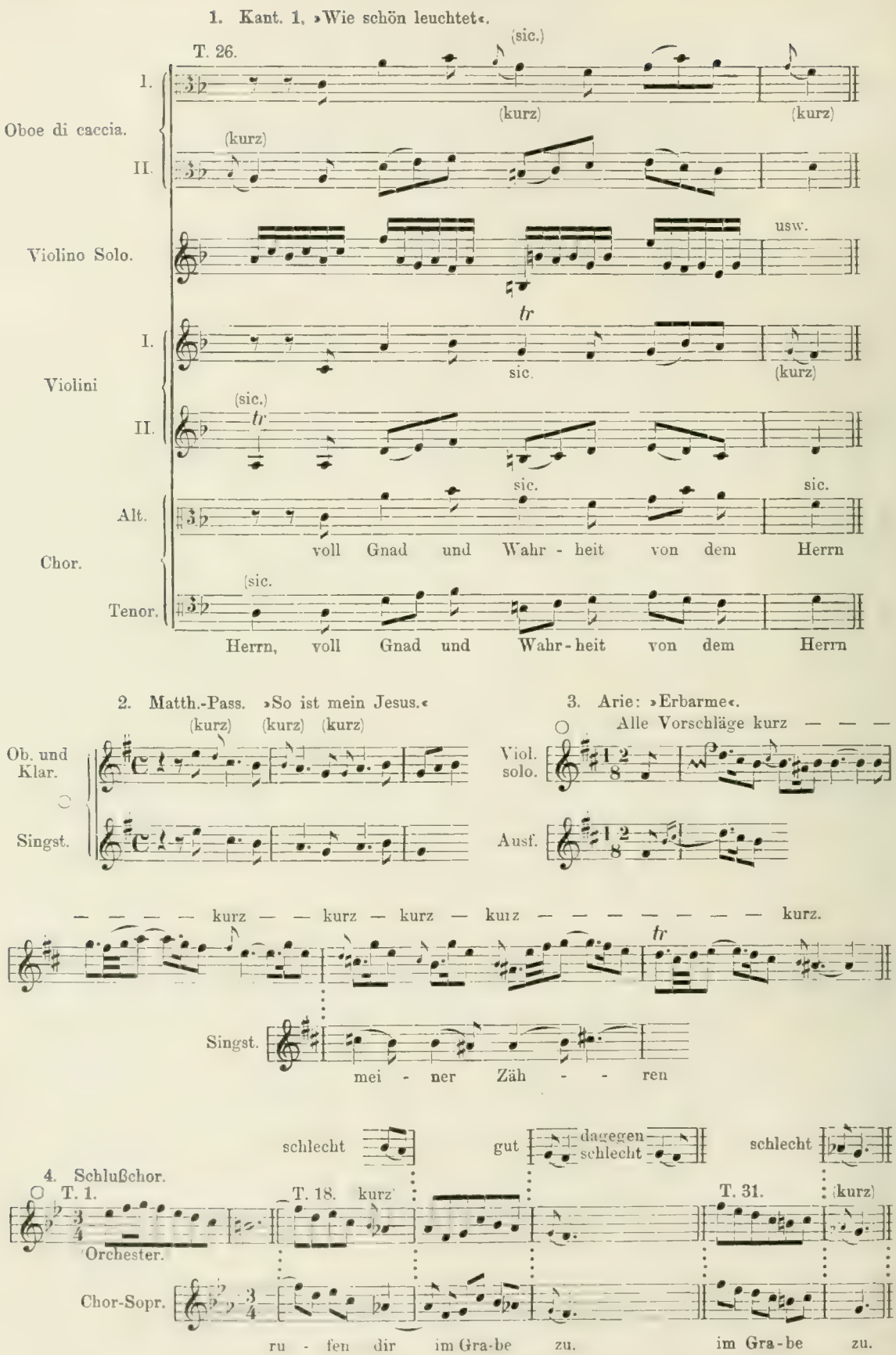


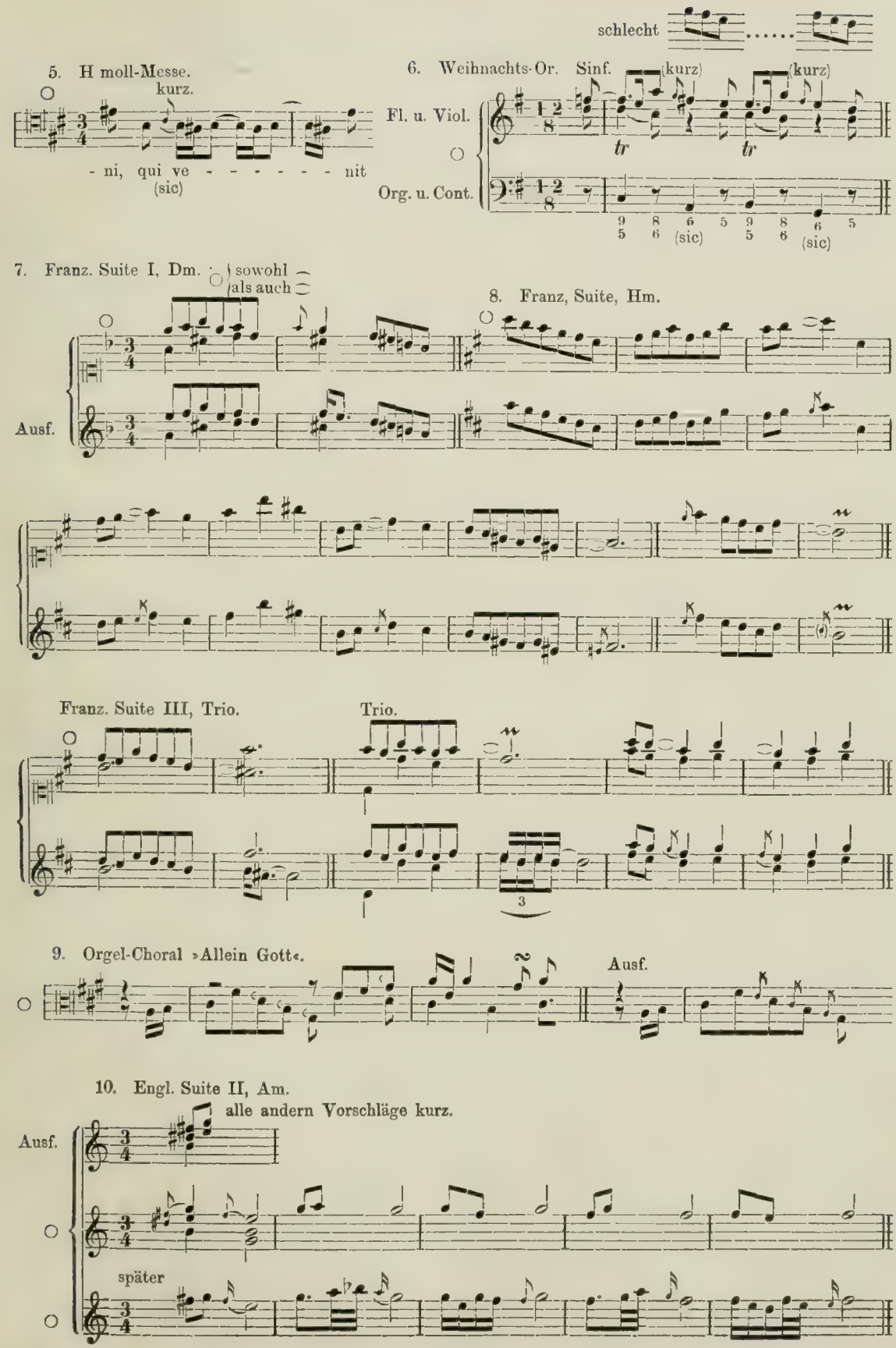


Vorschläge. Die Zeichen und oder und ferner , , , sind insofern gleichbedeutend, als jedes einzelne einen Vorschlag signalisiert, aber ohne jegliche Andeutung der Dauer. Nach damaliger Gepflogenheit wurden diese Vorschläge meist kurz ausgeführt, mitunter aber auch, namentlich wenn der Charakter der Komposition es bedingte, mit solcher Ruhe, daß man sie als mäßig lange Vorschläge definieren könnte.

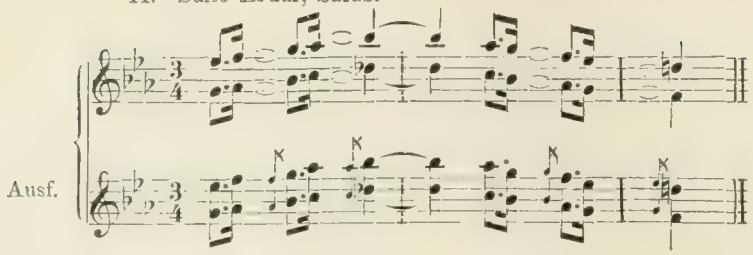
Die Gleichbedeutung der verschiedenen Vorschlagszeichen ergibt sich daraus, daß sie sich in den verschiedenen Kopien wechselsweise vertreten; wo z. B. in der autographen Partitur ein steht, zeigen die autographen Stimmen nicht selten ein ! Ausnahmsweise hat B. wohl durch die verschiedene Notation eine ungleichwertige Vorschlagsgeltung andeuten wollen, wie in der Kantate 125 (»Mit Fried und Freud«), wo der Vorschlag etwas länger auszuhalten ist, als die durch angedeuteten kurzen Vorschläge, um (harmlose) Quintenfolgen zu vermeiden. (Fig. 25.) Nichts anderes als die einfachen Häkchen bedeuten die Doppelhäkchen [1], indem hier der eine Bogen das Legato-Zeichen vorstellt. Doch kann aus all diesen Divergenzen nicht leicht eine Unklarheit entstehen, da die Häkchen fast ausschließlich bei schrittweisen Tonfolgen zur Anwendung kamen, bei größeren Intervallen aber die Nötchen. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß die Vorschlagshäkchen in den Gesangswerken der Bach-Ausgabe nicht von Bach herrühren, sondern von W. Rust (s. dessen Erklärung Band 12). So enthalten z. B. die Autographe zur Kantate 67 (»Halt im Gedächtnis«) nur Vorschlagsnötchen (vgl. Fig. 19).

1) Die Bedeutung der Doppelhäkchen hat schon Frz. Kroll richtig erkannt, leider ist dem sonst so umsichtigen H. Bischoff hierin die Schreibweise Bachs nicht ganz klar geworden (vgl. Steingräber-Ausgabe).

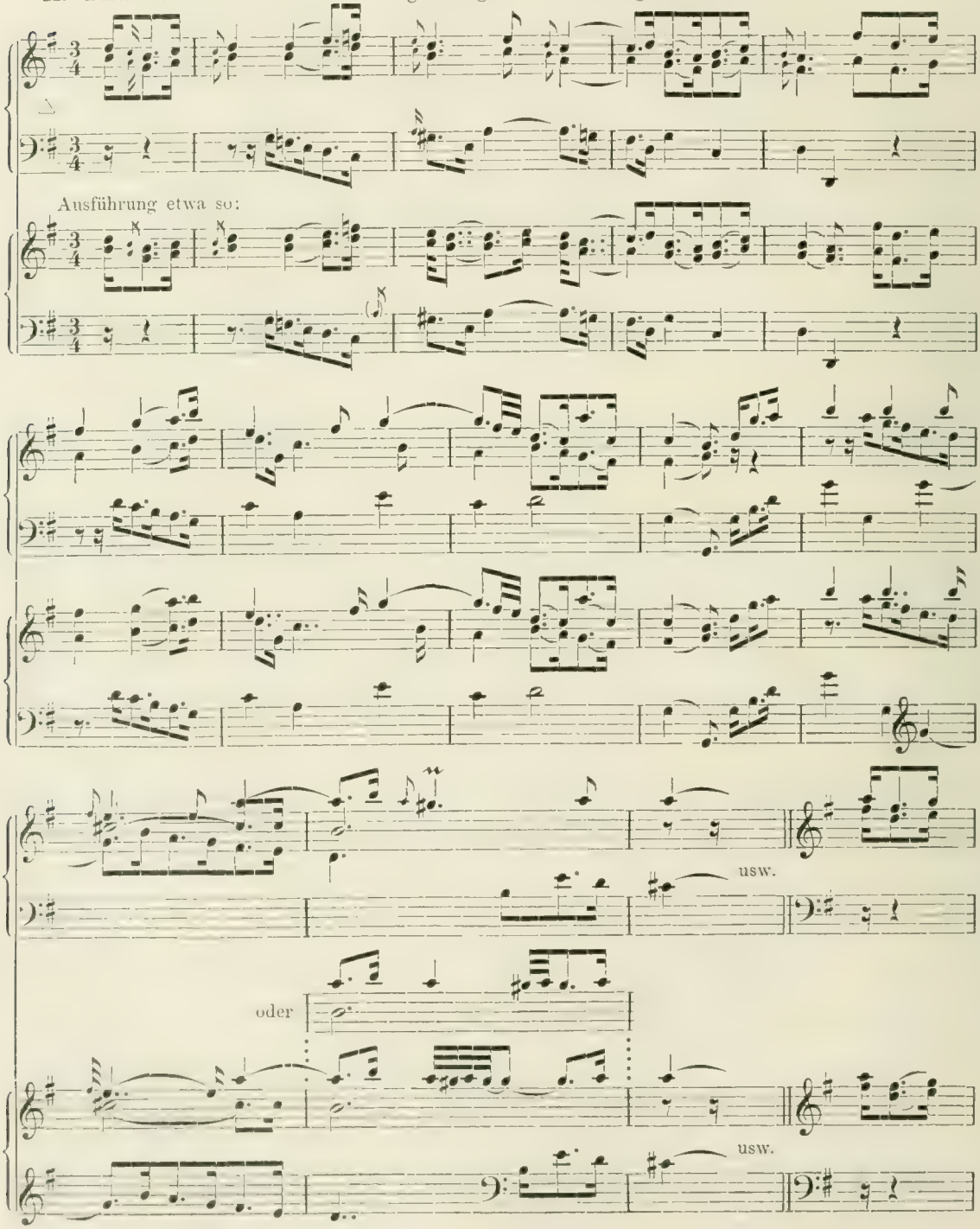

1. Kant. 1, »Wie schön leuchtet«.
T. 26.
(sic.)
Oboe di caccia.
I.
II.
(kurz)
(kurz)
(kurz)
Violino Solo.
usw.
Violini
I.
II.
tr
sic.
(kurz)
(sic.)
tr
sic.
sic.
Chor.
Alt.
voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn
(sic.)
Tenor.
Herrn, voll Gnad und Wahr-heit von dem Herrn
2. Matth.-Pass. »So ist mein Jesus.«
(kurz) (kurz) (kurz)
Ob. und Klar.
Singst.
3. Arie: »Erbarme«.
Alle Vorschläge kurz
Viol. solo.
Ausf.
kurz kurz kurz kurz kurz.
tr
Singst.
mei - ner Zäh - - ren
4. Schlußchor.
T. 1.
Orchester.
schlecht
T. 18. kurz
gut
dagegen schlecht
schlecht
T. 31.
(kurz)
Chor-Sopr.
ru - fen dir im Gra-be zu.
im Gra-be zu.

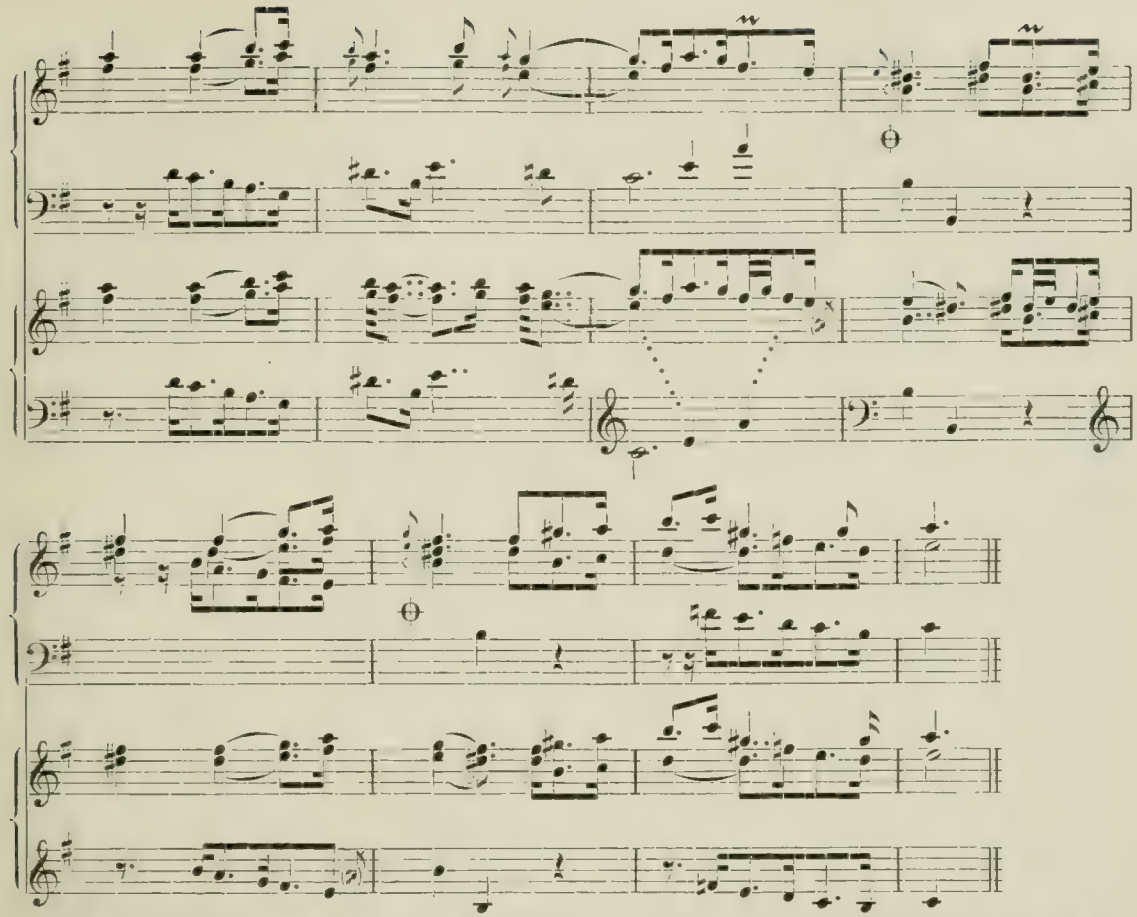

schlecht
5. H moll-Messe.
kurz.
- ni, qui ve - - - - - - nit
(sic)
6. Weihnachts-Or. Sinf.
(kurz)
(kurz)
Fl. u. Viol.
Org. u. Cont.
tr
tr
9 8 6 5 9 8 6 5
5 6 (sic) 5 6 (sic)
7. Franz. Suite I, Dm.
sowohl
als auch
8. Franz, Suite, Hm.
Ausf.
Franz. Suite III, Trio.
Trio.
3
9. Orgel-Choral »Allein Gott«.
Ausf.
10. Engl. Suite II, Am.
alle andern Vorschläge kurz.
Ausf.
später

11. Suite Es dur, Sarab.

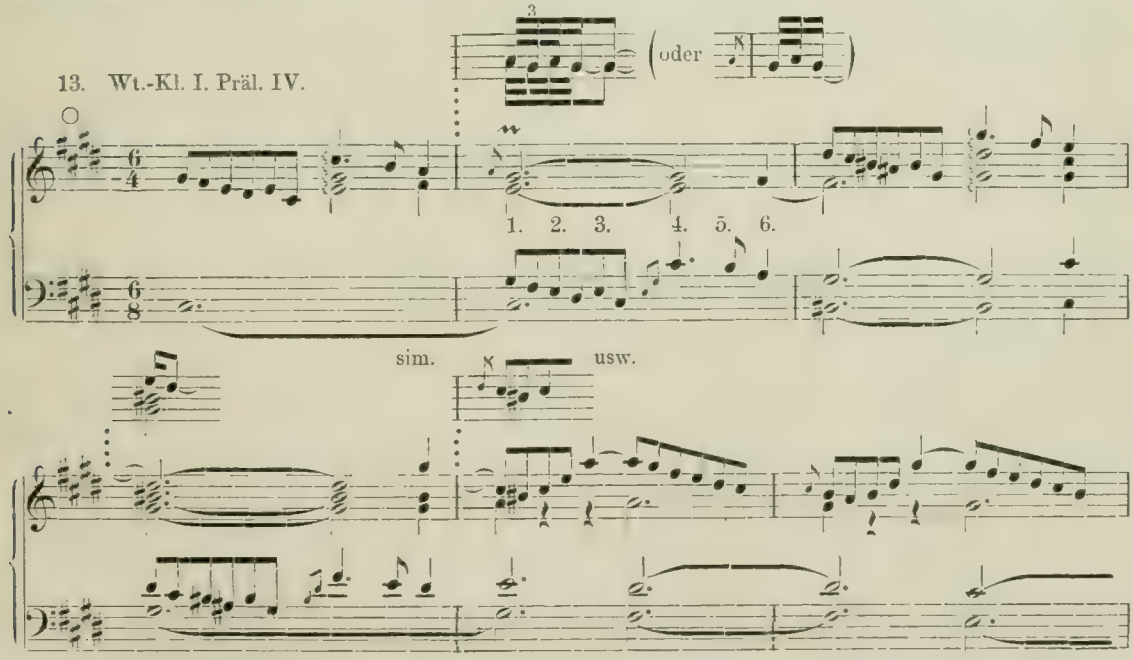


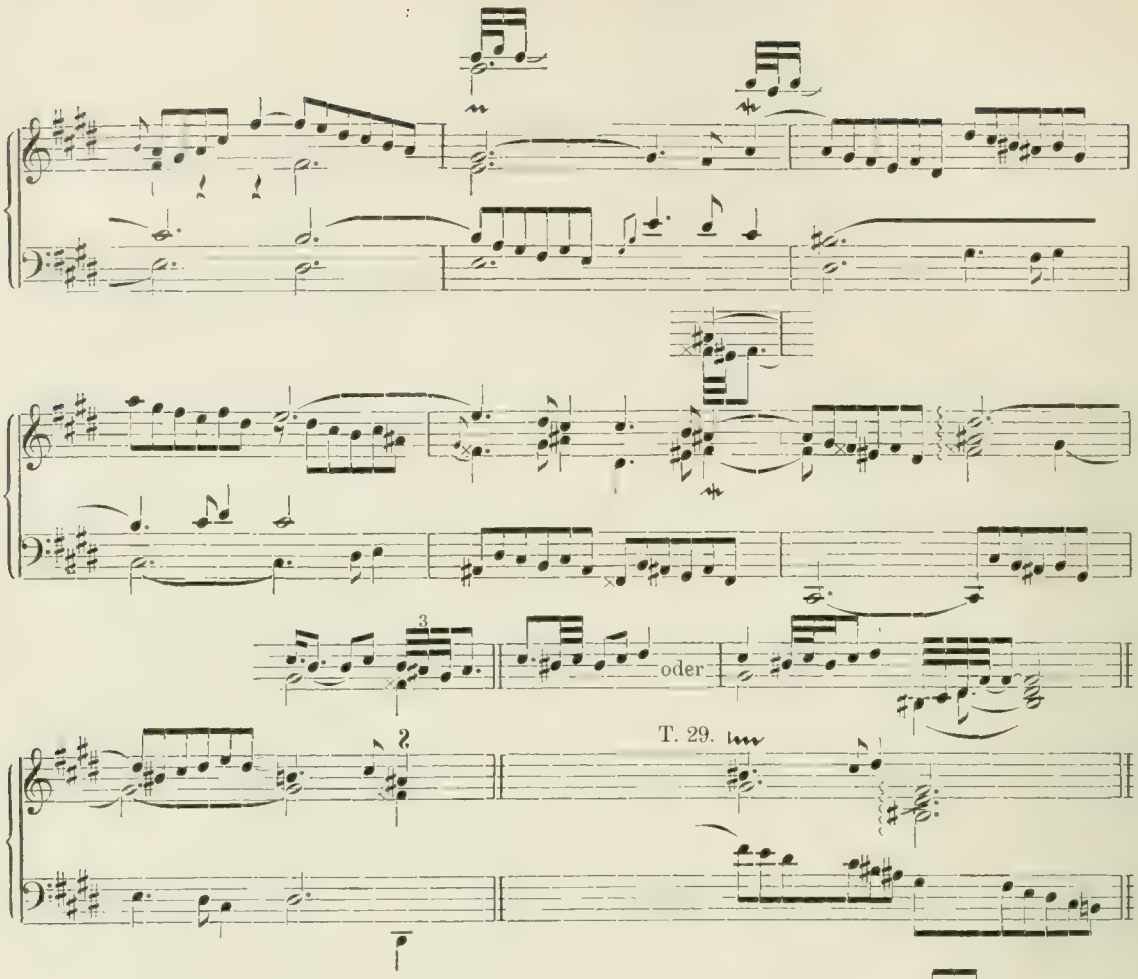
12. Partita V. Sarabande nach der Originalausgabe. Selbstverlag 1731.





ϴ Die beiden Häkchen stehen nicht in der von J. S. B. veranstalteten Einzelausgabe von 1730. Sie haben viel Kopfzerbrechen verursacht: Dannreuther zitiert ihretwegen sein eignes Buch falsch und nach Bischoffs willkürlicher Annahme sollen sie Mordente bezeichnen. Der Unterzeichnete ist der Ansicht, daß man sie ohne Schaden ignorieren darf; will man sie beachten, so sind sie als Vorschläge von unten aufzufassen; alsdann verlangt das moderne Empfinden aber gebieterisch ein *ais*.

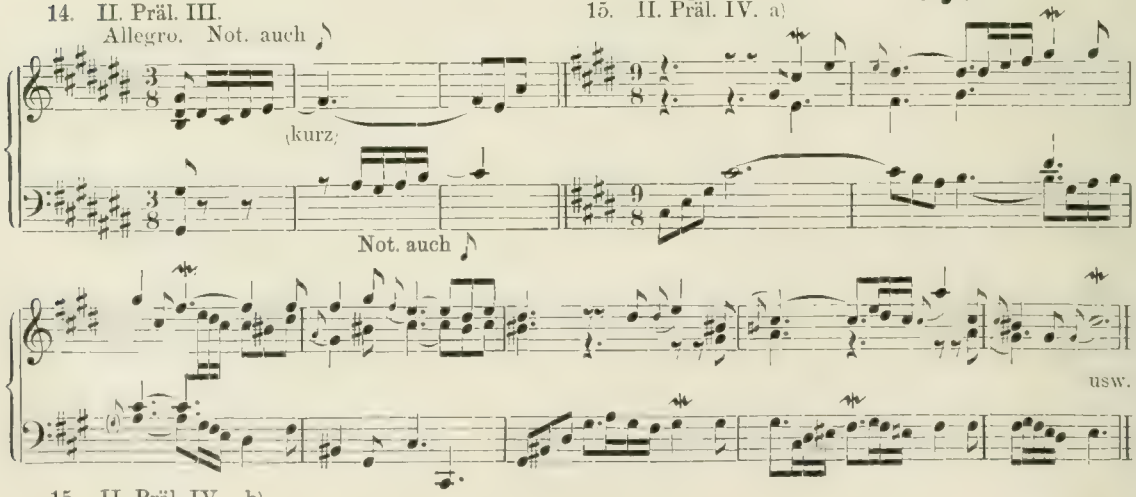




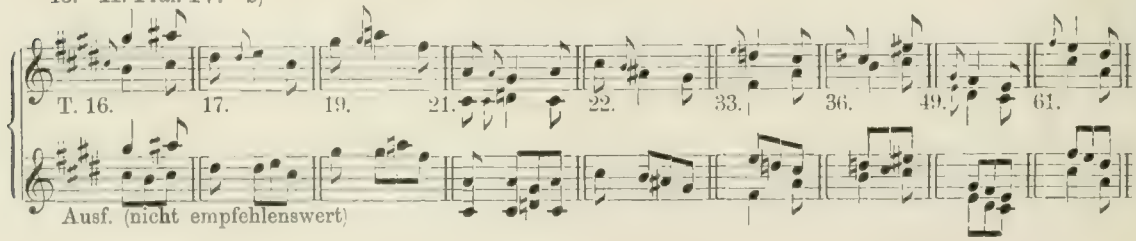
14. II. Präl. III.
Allegro. Not. auch
(kurz)
Not. auch

Vorschläge kurz; Mordent =

15. II. Präl. IV. a)



15. II. Präl. IV. b)



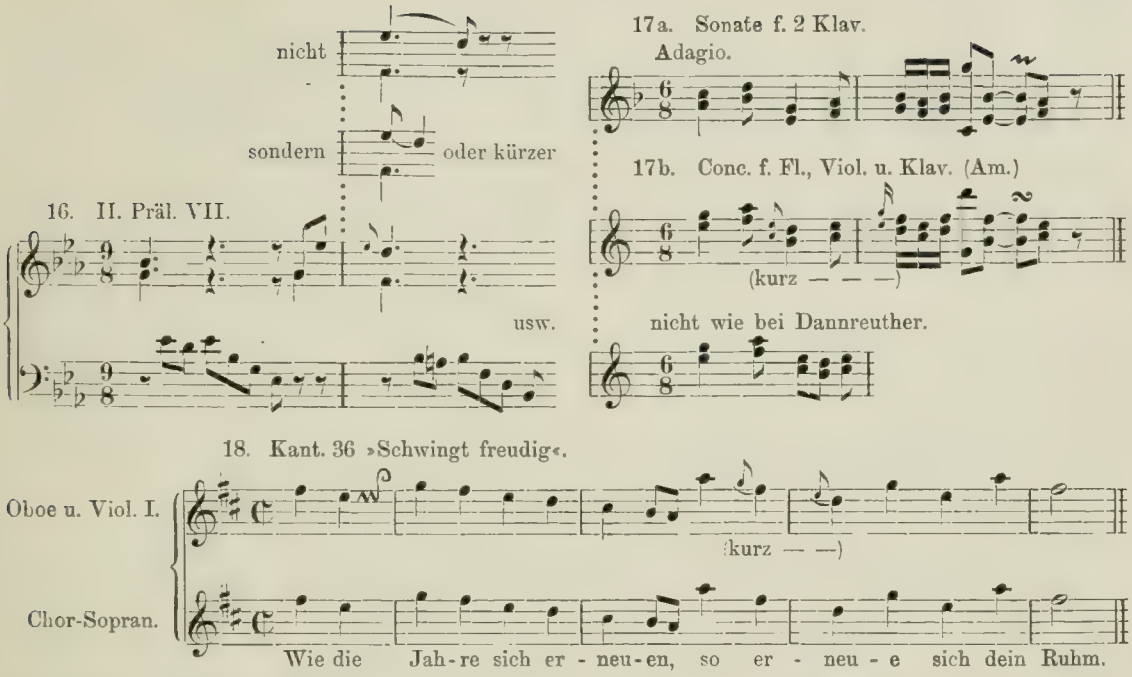
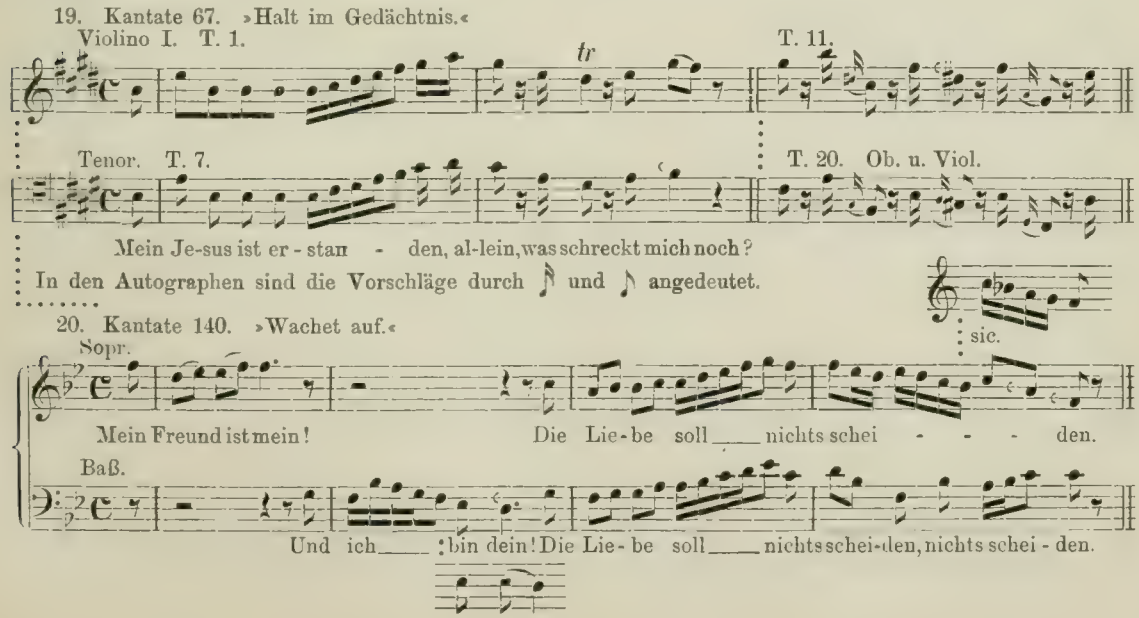
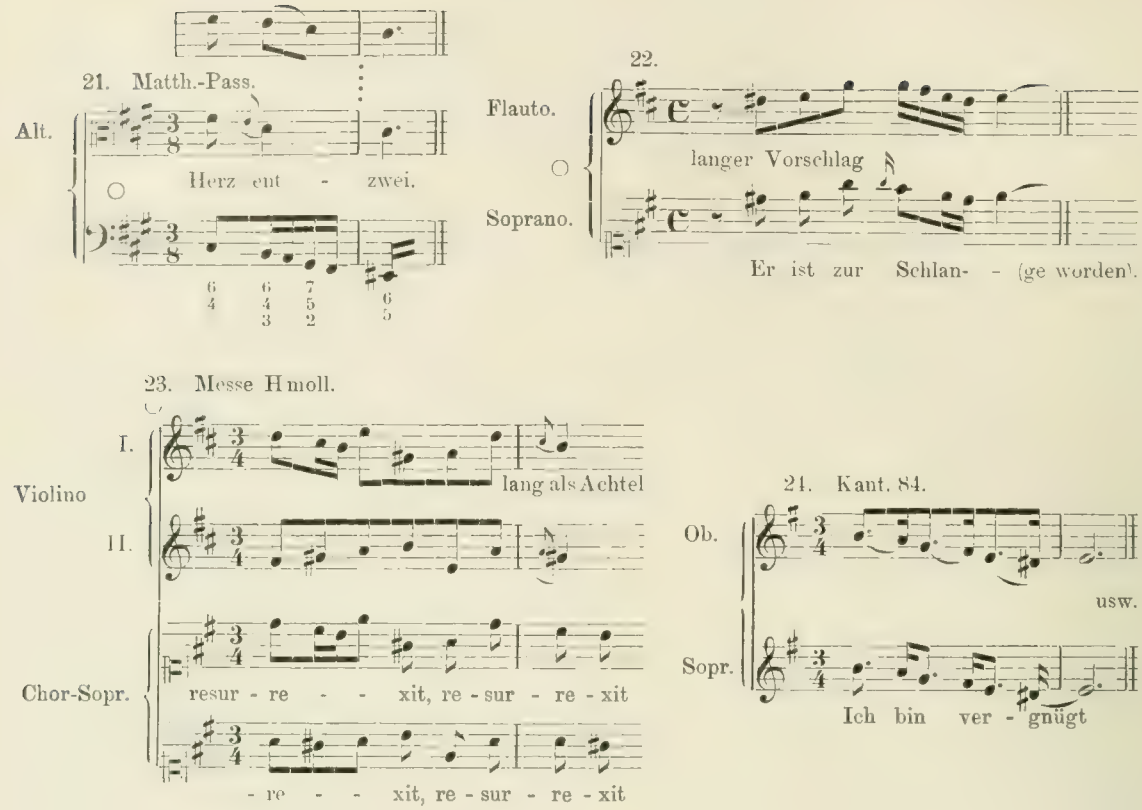
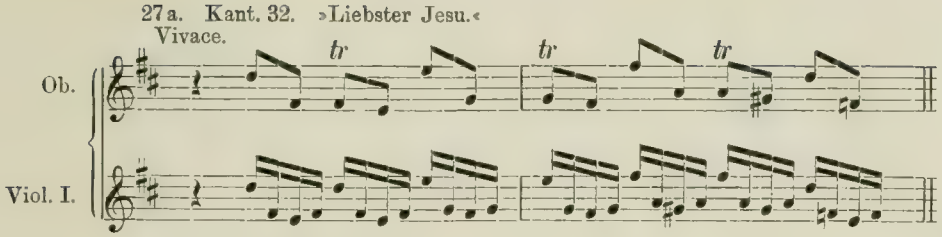
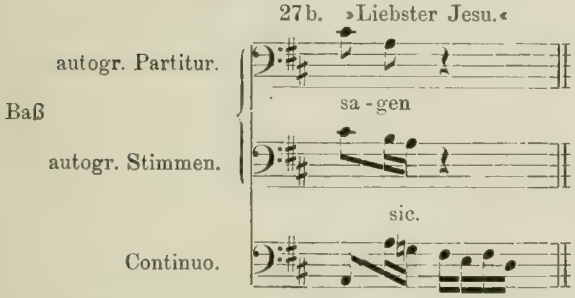


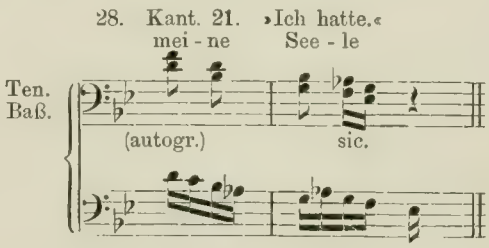
Fig. 1 und 18 müssen jedem Unbefangenen die Augen darüber öffnen, daß ♪ vorwiegend den kurzen Vorschlag ankündigt. Im Duett Fig. 2 hat B. sogar in der autographen Partitur die Vorschläge meistens gar nicht aufnotiert, und vollzählig stehen sie nur in den autographen Stimmen. Häufig hört man im Schlußchor Fig. 4 die von uns als kurz bezeichneten Vorschläge lang ausführen. **Da sie aber in der autographen Partitur fehlen und ebenfalls in den autographen Stimmen — mit Ausnahme von einer Flöten-, einer Oboe- und einer Geigenstimme — so ist völlig ausgeschlossen, daß man sie unter B.s Direktion je anders ausgeführt hätte als kurz!** — Fig. 21 und 56 sollen darüber aufklären, daß B. Vorschläge von einiger Bedeutung bei der Bezifferung berücksichtigt; bleiben sie dabei unbeachtet, so will er sie offenbar nicht lang ausgehalten haben, und folglich ist ihre lange Ausführung in Fig. 6 falsch. Mäßig lange Vorschläge weisen Fig. 16, 21—23 auf, einige auffallend dissonierende Verzierungen Fig. 27 und 28. — Die Varianten Fig. 15b zum Cismoll-Präludium (Wohltemperiertes Klavier II halten wir nicht für empfehlenswert, obschon sie von dem sonst äußerst zuverlässigen Altnikol herstammen. Derselbe schrieb sie aber erst 1755 auf, und unverkennbar zeigen sie die Einwirkung der kurz vorher veröffentlichten Theorien Ph. E. B.s.



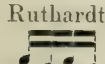

21. Matth.-Pass.
Alt.
Herz ent - zwei.
22.
Flauto.
langer Vorschlag
Soprano.
Er ist zur Schlan- - (ge worden).
23. Messe Hmoll.
Violino
I.
II.
lang als Achtel
Chor-Sopr.
resur - re - - xit, re - sur - re - xit
- re - - xit, re - sur - re - xit
24. Kant. 84.
Ob.
usw.
Sopr.
Ich bin ver - gnügt
25. Kant. 125. »Mit Fried.«
Flauto.
Ob. d'amore.
Alto.
ich will auch mit ge - broch - nen Au - gen
Continuo.
26. Orgel-Fuge, Emoll.
später:
hier nicht mehr autographisch.

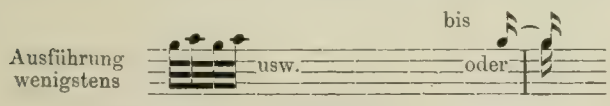


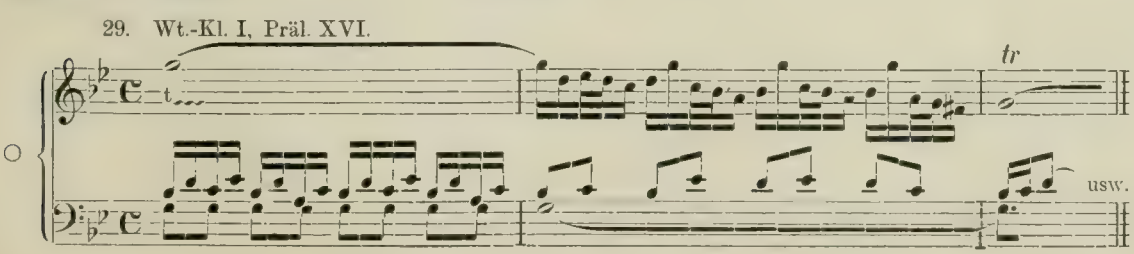


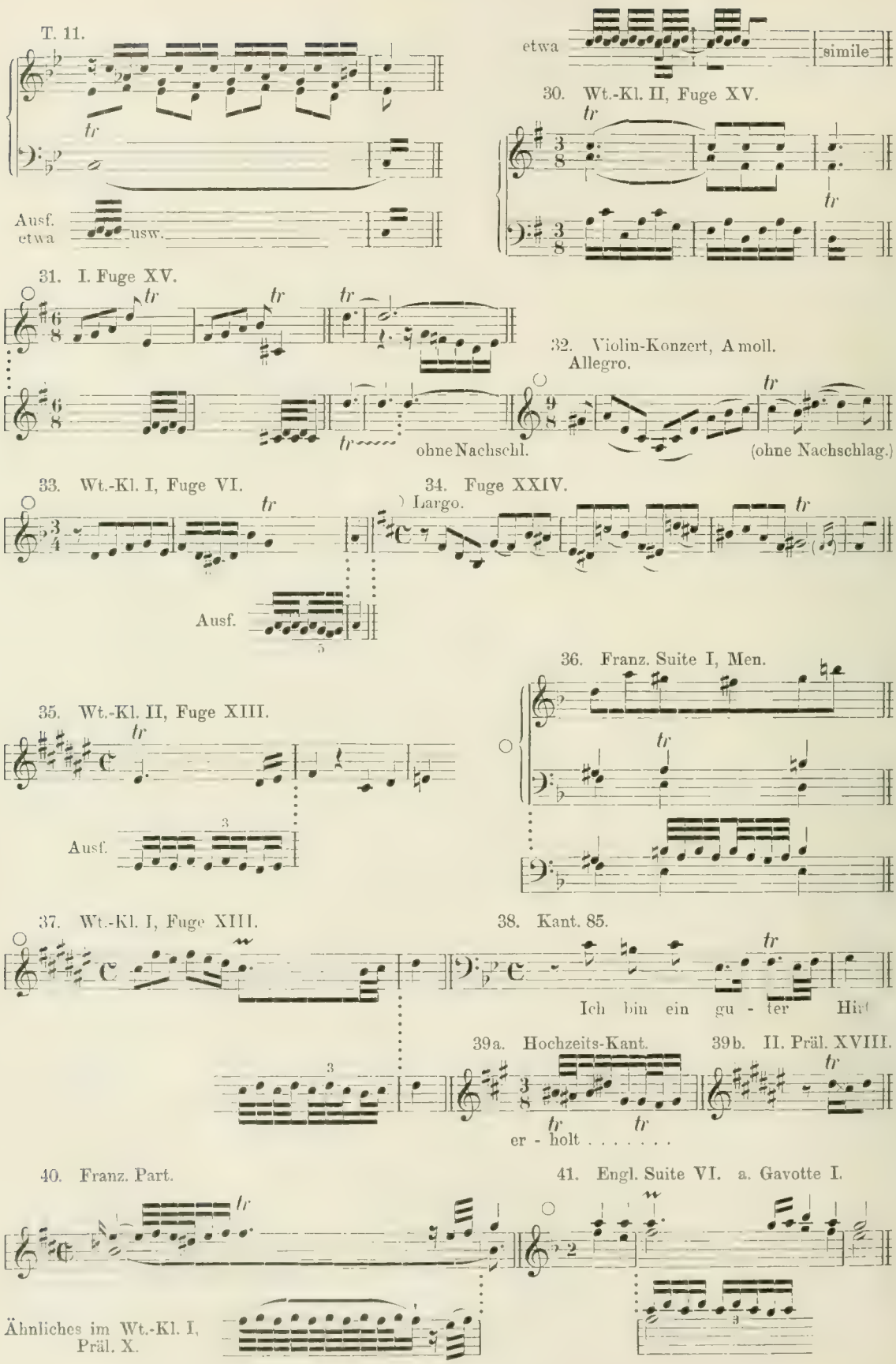


Triller. Die Bedeutung der Zeichen *tr*, ~, ~~ ist nur darin verschieden, daß *tr* den Nachschlag in sich begreifen kann (nicht aber »muß«), während ~ und ~~ nur die getrillte Note vorstellen. Hiervon abgesehen dient jede Marke ebensowohl zur Bezeichnung des längsten, als des kürzesten (Prall-)Trillers, wie das ja vor Ph.-E. allgemein üblich war, Der französischen Doktrin, — den Triller mit dem Oberton zu beginnen — folgt B. keineswegs unbedingt (vgl. Fig. 63); wir sehen daher keine Veranlassung, von unserer Maxime abzuweichen: den Triller mit dem Hauptton anzufangen. Zeichen für Triller mit Nachschlag sind ~, ~; den vorbereiteten Triller ~, den Triller von unten ~ und den Triller von oben ~ weisen Fig. 54—61 auf. Da diese Triller zu den längeren gehören, so bedürfen sie des Nachschlags, selbst wenn dieser nicht direkt durch ~, ~, ~ angezeigt sein sollte.

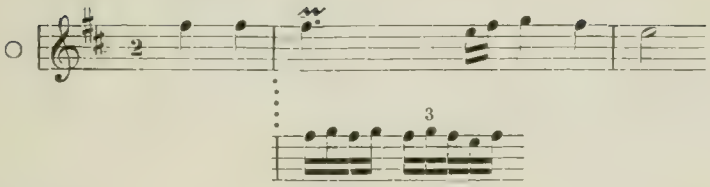
Trotz des Zeichens *tr* darf der Triller in Fig. 29 keinen Nachschlag erhalten, da hieraus bei seinen Repetitionen häßliche verbotene Oktaven entstehen würden; dagegen klingen uns die Triller in Fig. 33 und 34 ohne einen solchen Abschluß unbefriedigend. Meist schreibt übrigens B. den Nachschlag deutlich aus, wie in Fig. 35—40. In Fig. 39 avisiert *tr* den Triller in der kürzesten Form, in Fig. 39b sogar im Umfang von zwei Halbtönen und in Fig. 40 wird der Triller durch eine Pause vom Nachschlag getrennt. Triller ohne Nachschlag beendet man am besten etwas vor der Termination der Note. — Fig. 41—52 usw. behandeln die Modalitäten von ~ und ~~. Daß B. die beiden Zeichen als gleichbedeutend betrachtete, beweist der Originaldruck der in seinem Selbstverlag erschienenen 6 Partiten für Klavier, indem hier die Zeichen ~, ~, ~~ in durchaus willkürlicher Weise abwechseln, ferner der Umstand, daß die ~~ der Druckausgaben in den Autographen sich fast ausnahmslos als ~ erweisen (vgl. Fig. 44). Beim Pralltriller bevorzugen wir entschieden die dreinotige Ausführung , à la J. C. F. Bach, vor der viernotigen, welche z. B. Ruthardt(-Peters) ohne Grund begünstigt. Hätte J.-S. schon bei dem Zeichen ~ die Ausführung  im Sinne gehabt, so hätte er ja der umständlichen Notation ~ ~ gar nicht bedurft. Wie kaum ein anderer Komponist hat B. den Triller in allen möglichen Modifikationen angewandt, selbst in der Form des durch die Melodienote unterbrochenen Trillers; auch war er der letzte Tonsetzer, der diese Verzierung für den Chor vorschrieb.





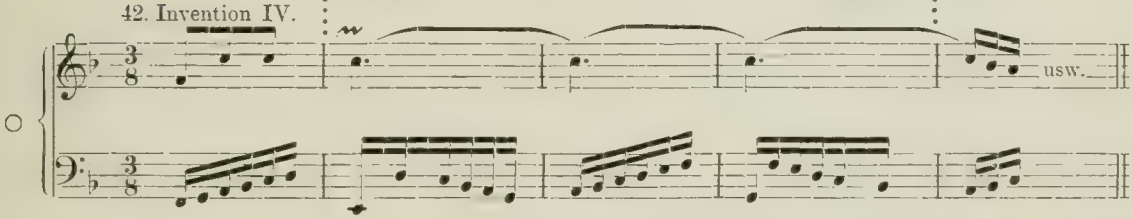

T. 11.
tr
Ausf.
etwa
usw.
etwa
simile
30. Wt.-Kl. II, Fuge XV.
tr
tr
31. I. Fuge XV.
tr
tr
tr
tr
ohne Nachschl.
32. Violin-Konzert, A moll.
Allegro.
tr
(ohne Nachschlag.)
33. Wt.-Kl. I, Fuge VI.
tr
Ausf.
34. Fuge XXIV.
Largo.
tr
36. Franz. Suite I, Men.
tr
35. Wt.-Kl. II, Fuge XIII.
tr
Ausf.
37. Wt.-Kl. I, Fuge XIII.
38. Kant. 85.
tr
Ich bin ein gu - ter Hirt
39a. Hochzeits-Kant.
39b. II. Präl. XVIII.
tr
tr
tr
er - holt . . . . . .
40. Franz. Part.
tr
Ähnliches im Wt.-Kl. I, Präl. X.
41. Engl. Suite VI. a. Gavotte I.

41b. Gavotte II.

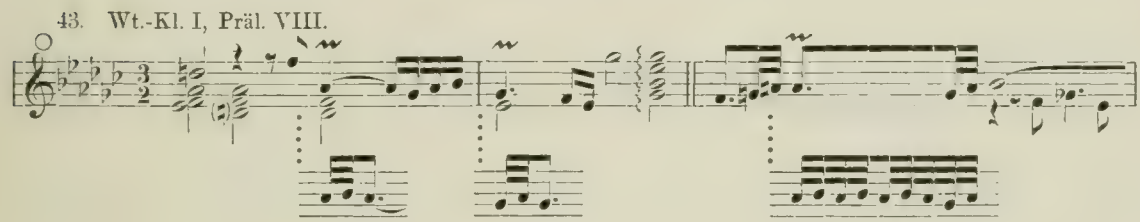


Ausf. etwa usw. . . . . bis

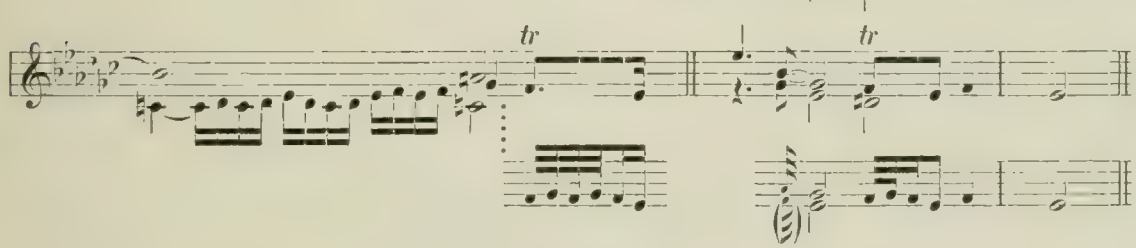
42. Invention IV.



43. Wt.-Kl. I, Präl. VIII.

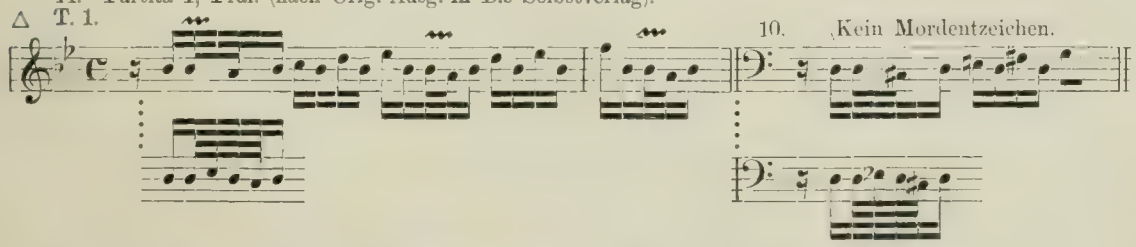


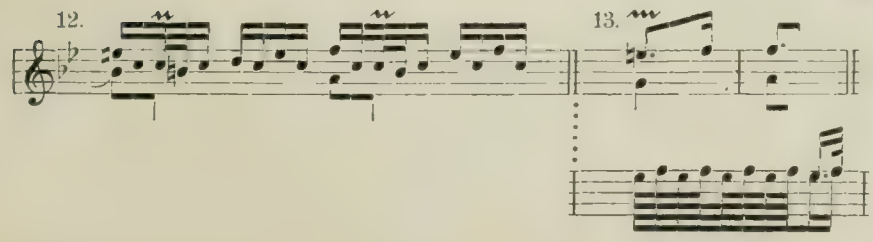
anderes Autogr.

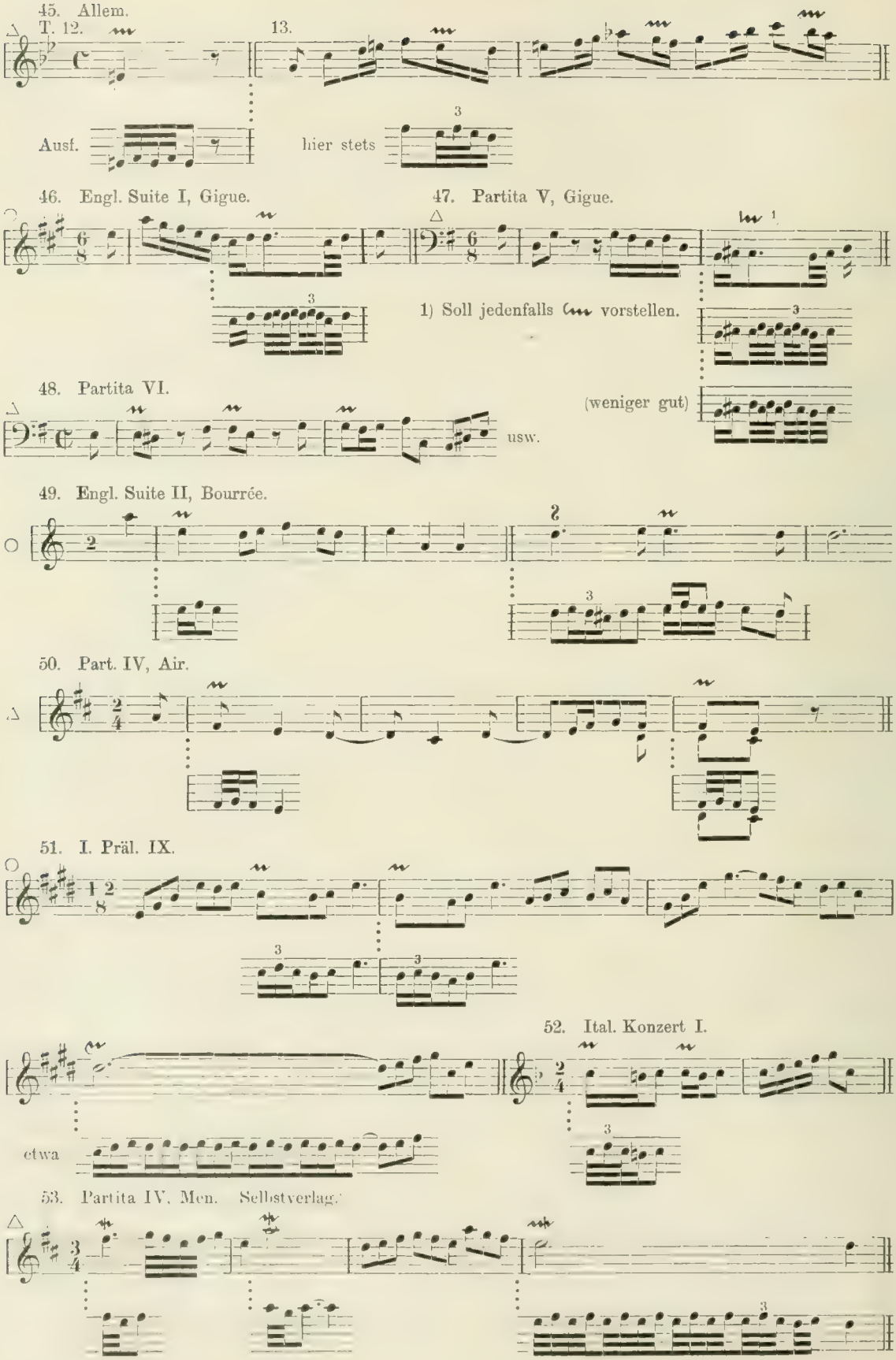


44. Partita I, Präl. (nach Orig.-Ausg. in B.s Selbstverlag).

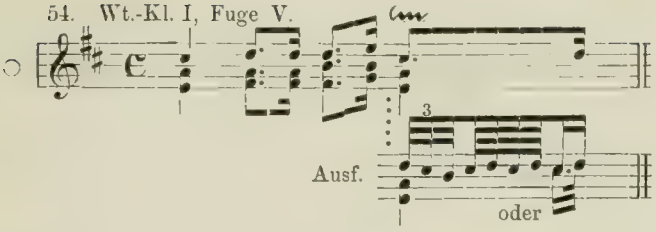
△ T. 1.



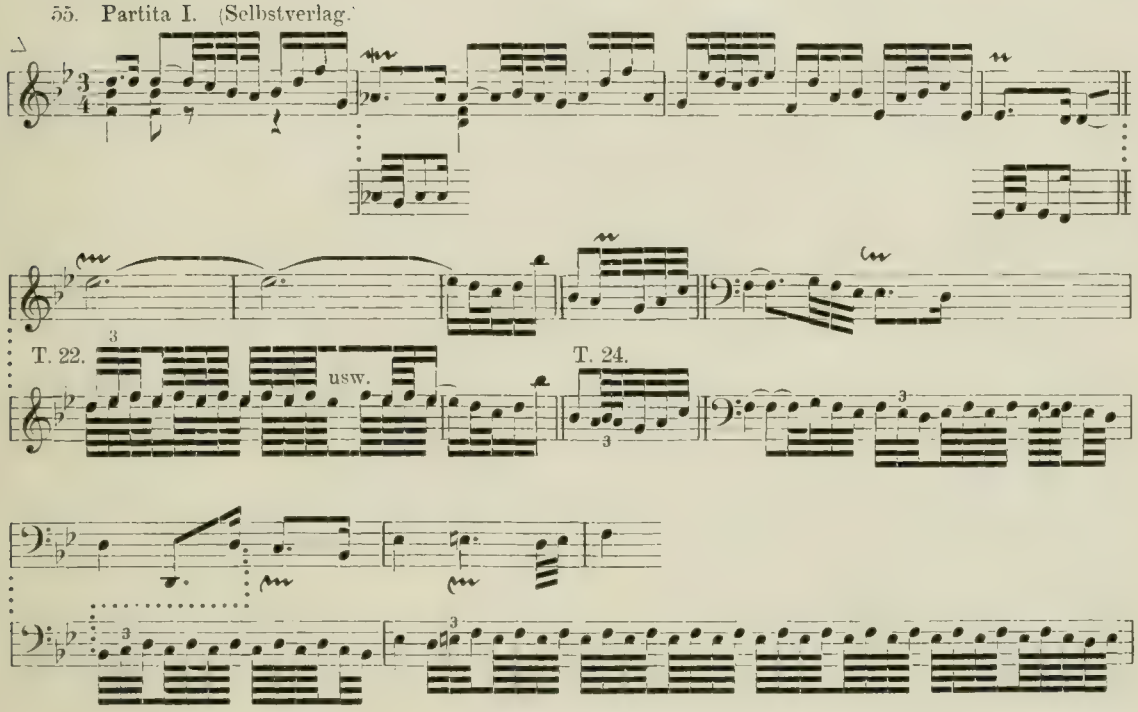


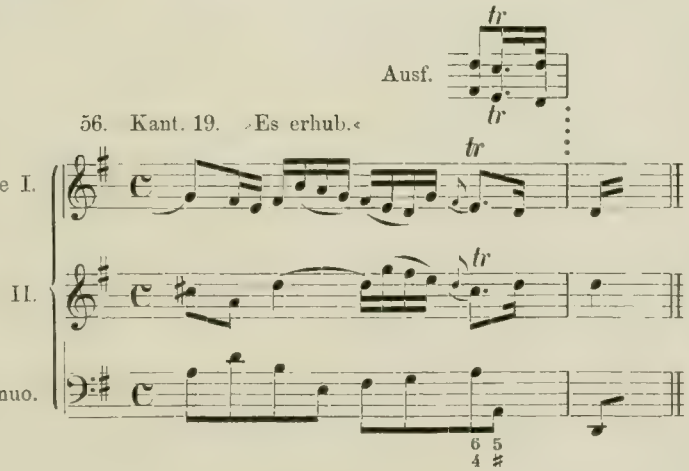

45. Allem.
T. 12.
13.
Ausf.
hier stets
46. Engl. Suite I, Gigue.
47. Partita V, Gigue.
1) Soll jedenfalls vorstellen.
48. Partita VI.
usw.
(weniger gut)
49. Engl. Suite II, Bourrée.
50. Part. IV, Air.
51. I. Präl. IX.
52. Ital. Konzert I.
etwa
53. Partita IV, Men. Selbstverlag.

54. Wt.-Kl. I, Fuge V.

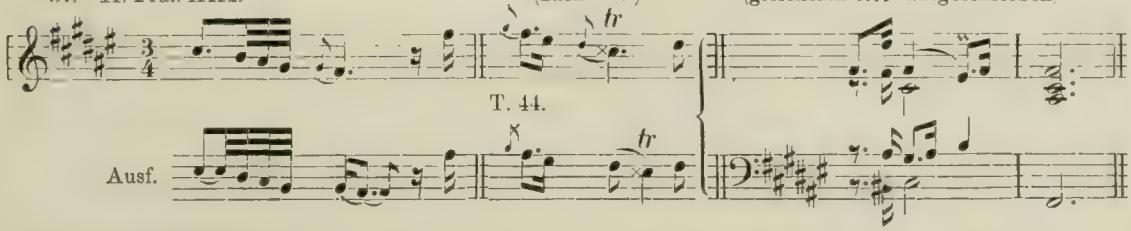


55. Partita I. (Selbstverlag.)



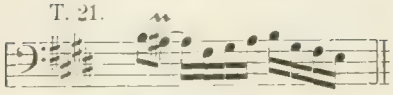


57. II. Präl. XIII.

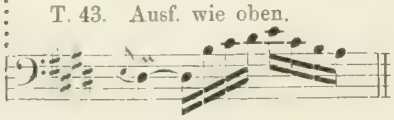


58. II. Präl. IX.

T. 21.

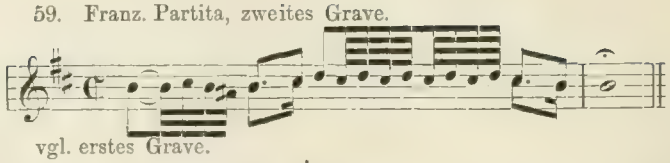


T. 43. Ausf. wie oben.

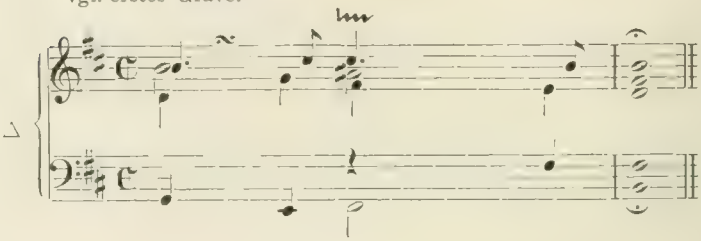


59. Franz. Partita, zweites Grave.

Ausf.

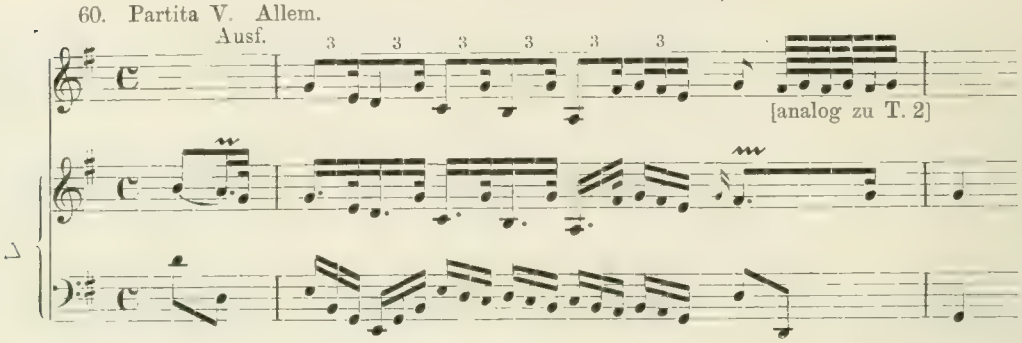


vgl. erstes Grave.

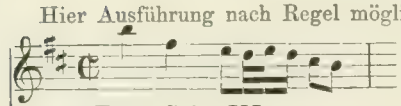


60. Partita V. Allem.

Ausf.

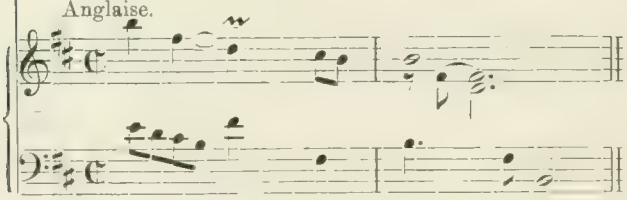


Hier Ausführung nach Regel möglich.

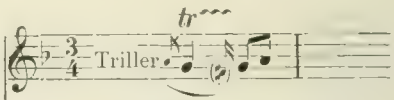


61. Franz. Suite III.

Anglaise.

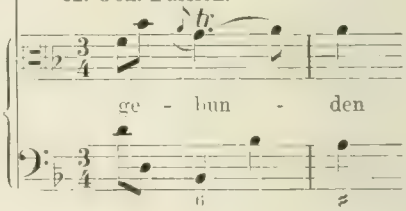


Ausf.



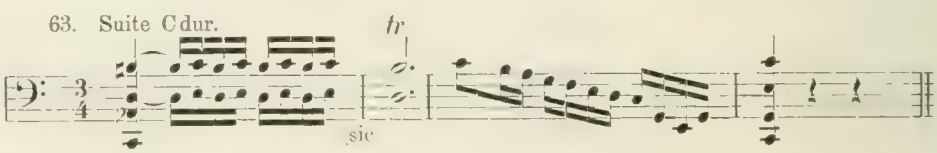
62. Joh.-Passion.

Alto.



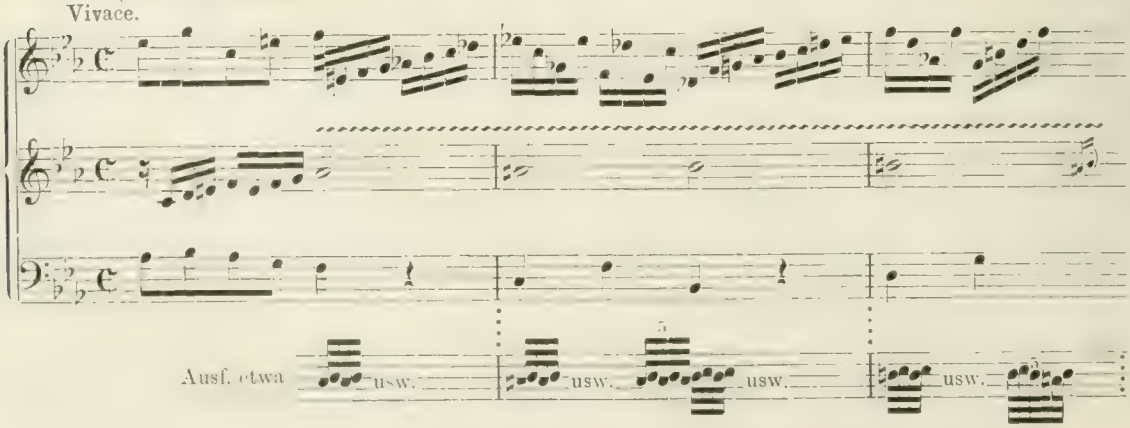
63. Suite Cdur.

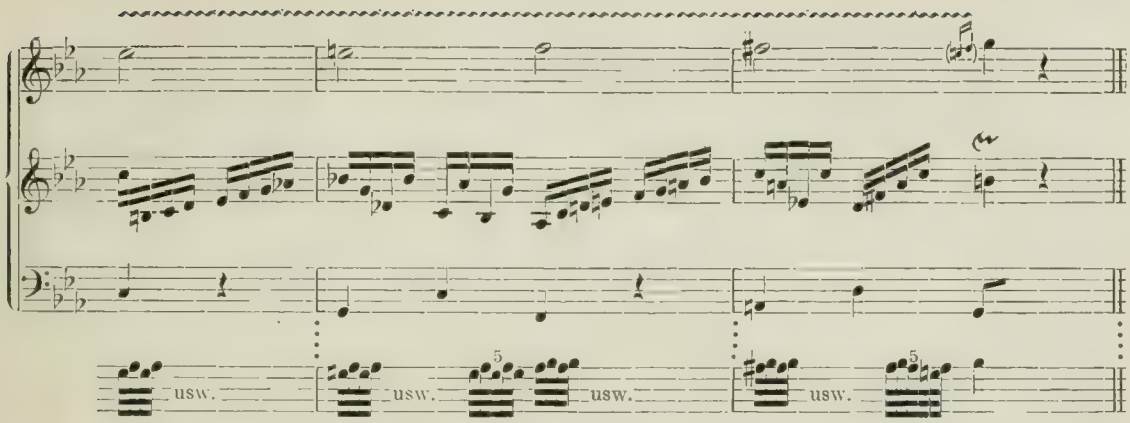
Violoncello-Solo.



64. Orgel-Sonate Cmoll.

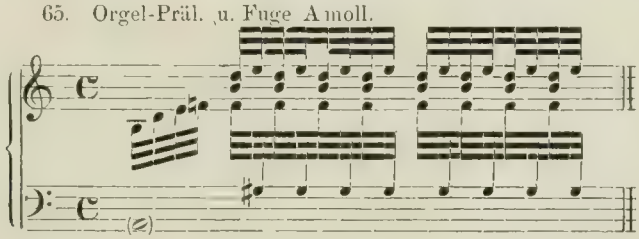
Vivace.

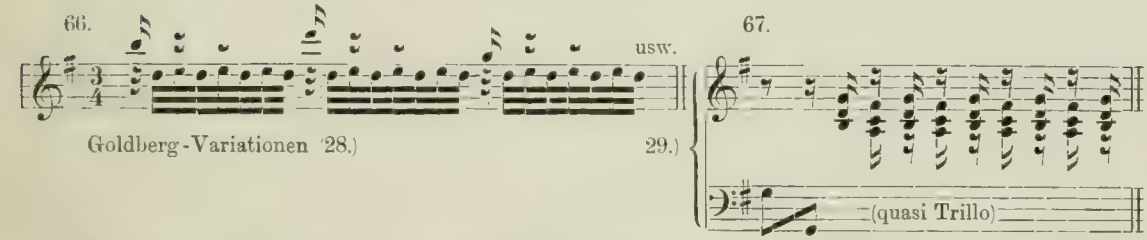




usw. usw. usw. usw.

65. Orgel-Präl. u. Fuge A moll.





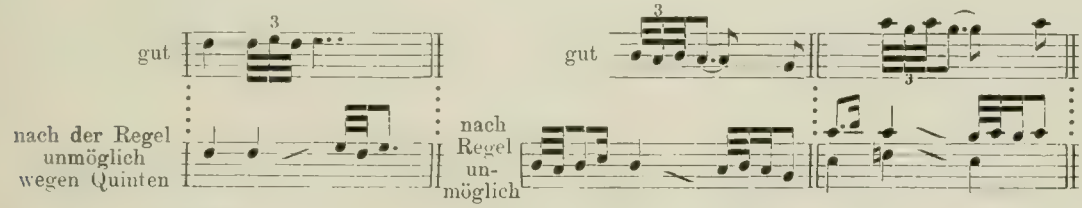
66. usw.

Goldberg-Variationen (28.)

67. 29.)

(quasi Trillo)

Mordent: die Zeichen und sind gleichbedeutend. Ausgeschriebene Mordente weist die bekannte Klavier-Fantasie in C moll auf (s. Fig. 77).



gut

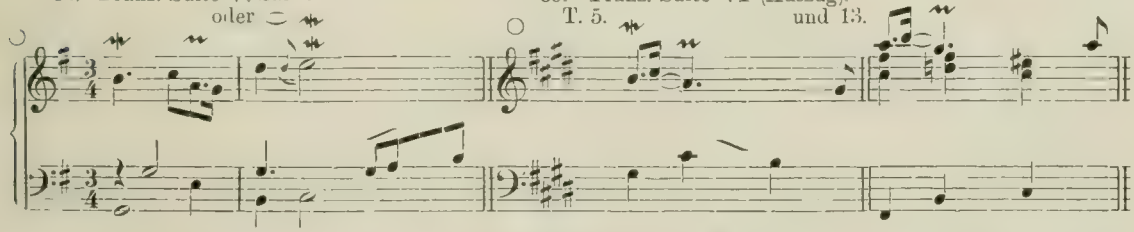
nach der Regel unmöglich wegen Quinten

gut

nach Regel unmöglich

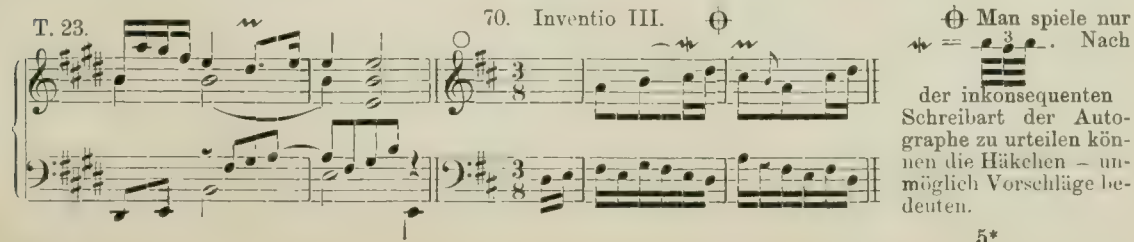
68. Franz. Suite V, Sarab.

oder



69. Franz. Suite VI (Auszug).

T. 5. und 13.

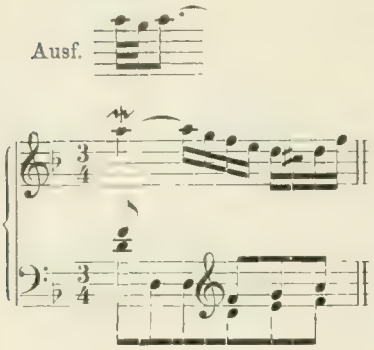


T. 23.

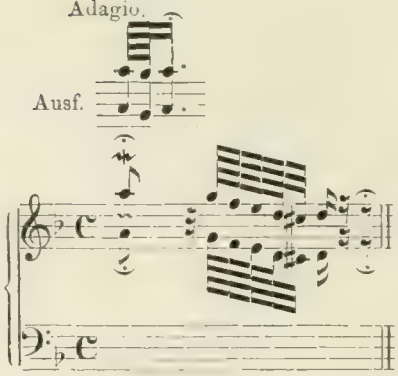
70. Inventio III.

Man spiele nur = . Nach der inkonsequenten Schreibart der Autographe zu urteilen können die Häkchen – unmöglich Vorschläge bedeuten.

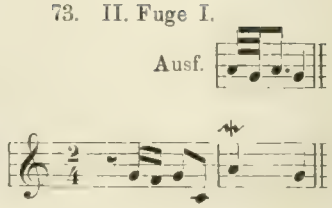
71. Ital. Konzert.
Andante.



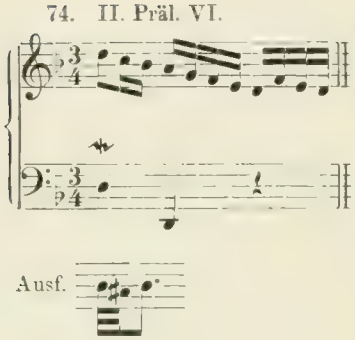
72. Orgel-Tocc., Dmoll.
Adagio.



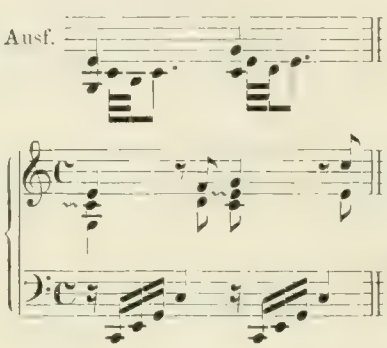
73. II. Fuge I.



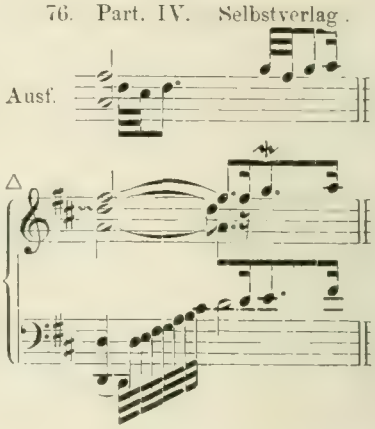
74. II. Präl. VI.



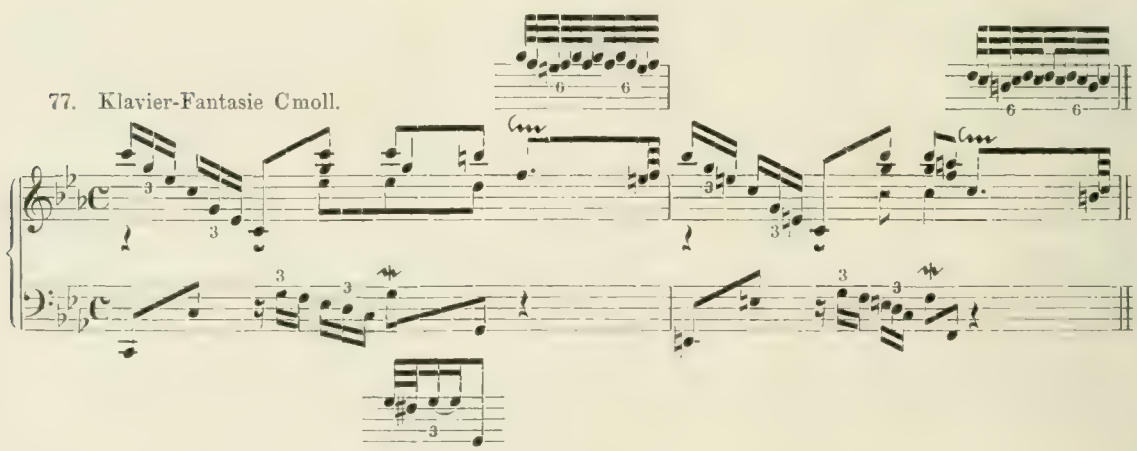
75. Kl. Präl. I.

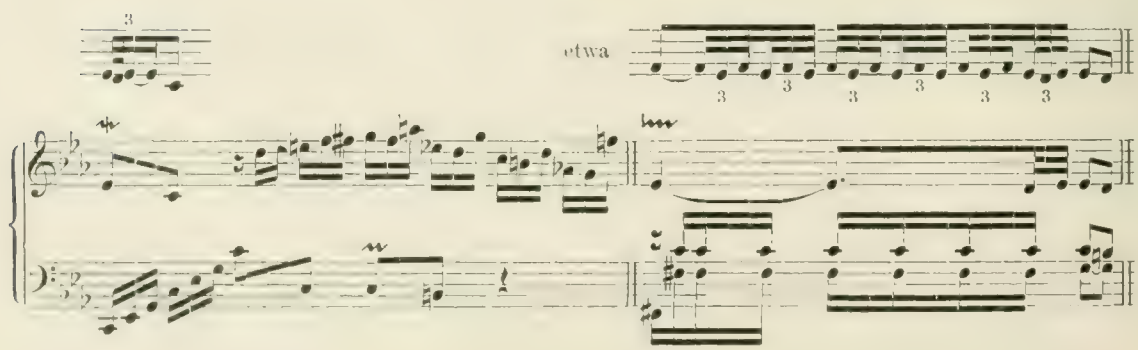


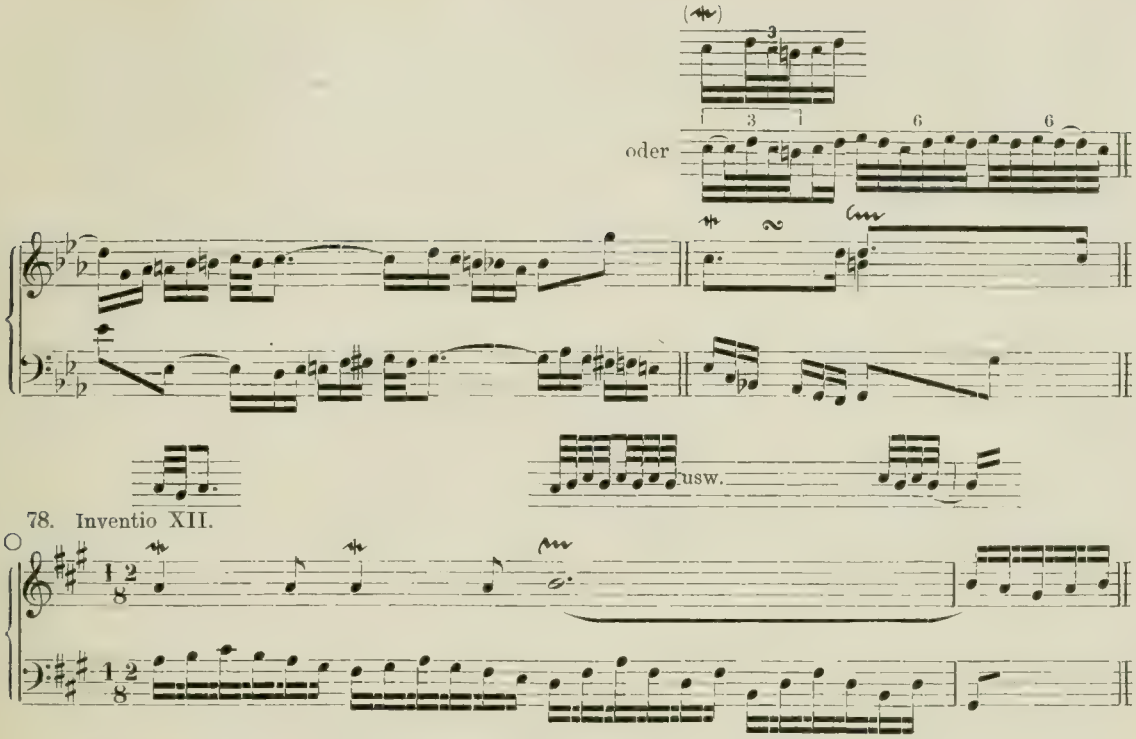
76. Part. IV. Selbstverlag.



77. Klavier-Fantasie Cmoll.



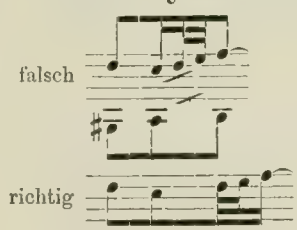




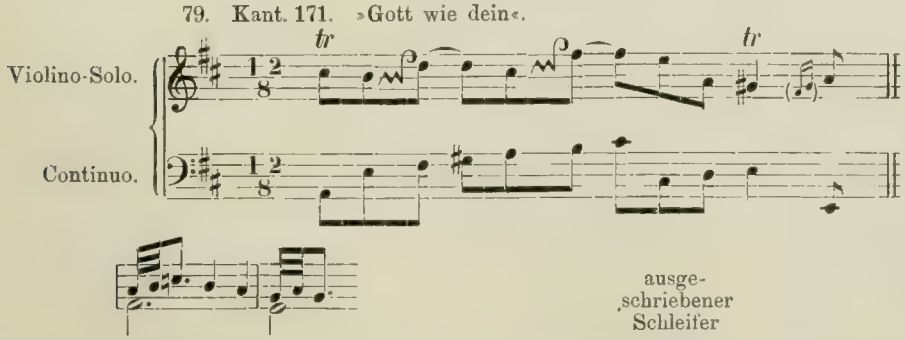
78. Inventio XII.

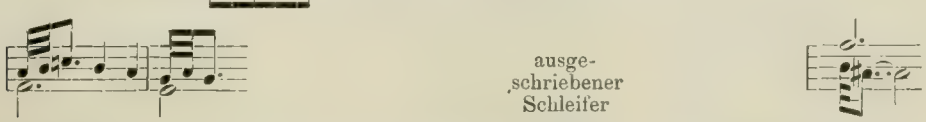
Anhang. Kombinationen von Vorschlag mit Triller oder Mordent: , , , , . Nicht allein Muffats (jun.) Regeln, sondern selbst B.s eigne Vorschriften (s. Tabelle) über die Ausführung der obigen Kombinationen sind in den meisten Fällen nicht anwendbar; sie würden nur zu schlecht klingenden Quinten führen (vgl. Fig. 68 u. 69).

Schleifer. Zeichen . Wenn B. den Schleifer so häufig antizipiert (vgl. Fig. a, b, c), so dürfen wir dies wohl auf die Einwirkung seines älteren Verwandten, des hochbedeutenden J. G. Walther (s. d.) zurückführen. Aber trotzdem, daß uns die Vorausnahme der Verzierung bei getragenen Kantilenen z. B. in Fig. 3, sympathisch ist, können wir sie nicht als allgemeine Norm empfehlen, da in andern Fällen verbotene Quinten daraus entstehen würden.

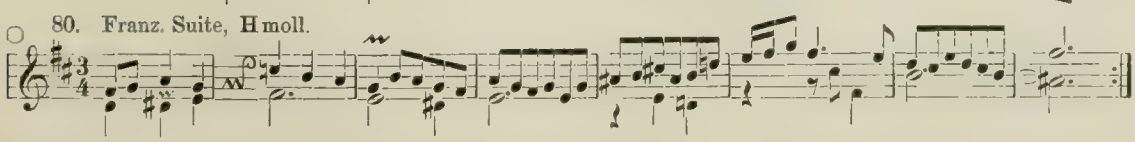


79. Kant. 171. »Gott wie dein«.

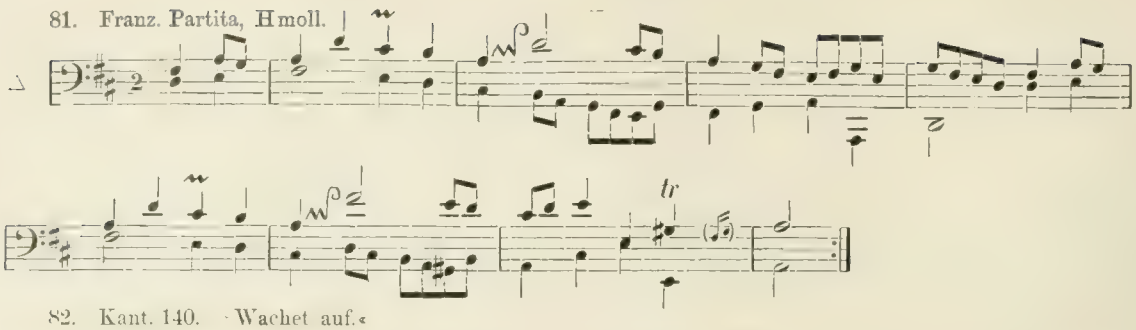




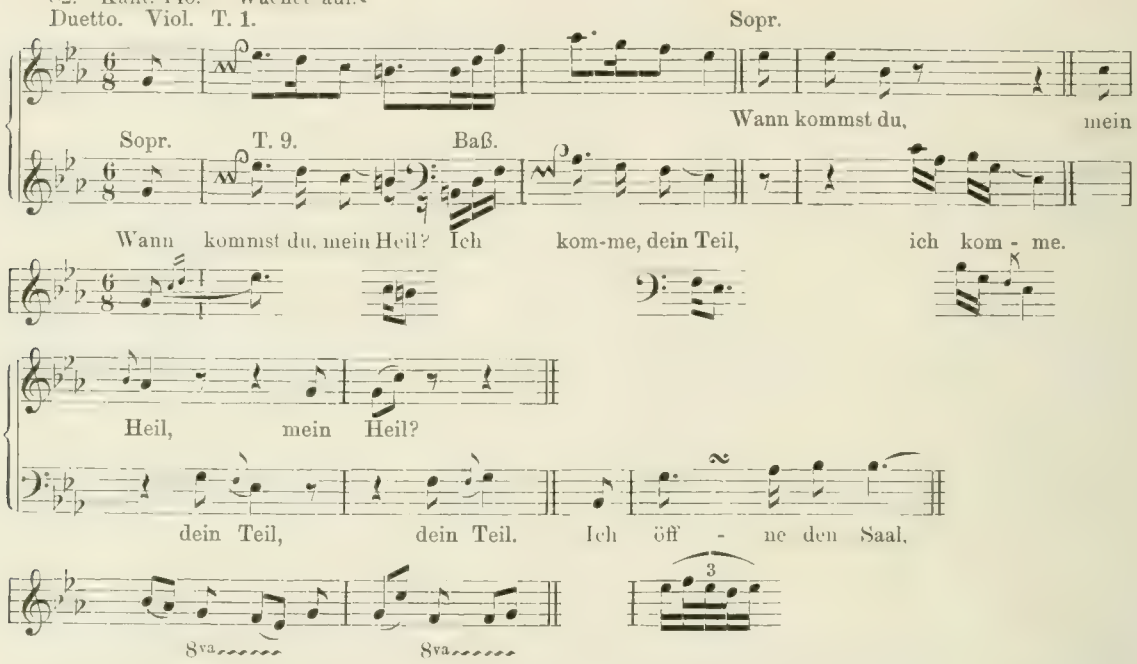
80. Franz. Suite, H moll.



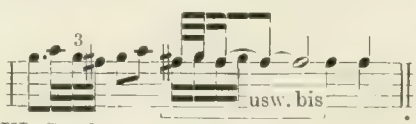
81. Franz. Partita, Hmoll.



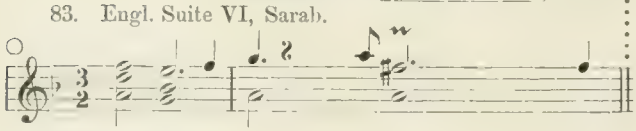
82. Kant. 140. »Wachet auf.«
Duetto. Viol. T. 1.

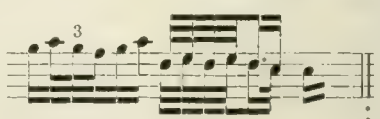


Doppelschlag. Zeichen ∾, in Autographen meist ⁀ oder ⁀. Auch B. zeigt noch eine Vorliebe für die geschnellte Ausführung dieses Ornaments (vgl. Fig. 13); sonst erfolgt die Wiedergabe in normaler Weise.

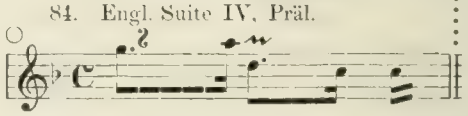


83. Engl. Suite VI, Sarab.



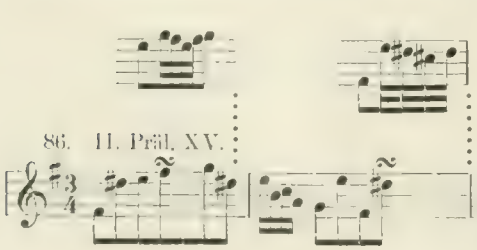


84. Engl. Suite IV, Präl.

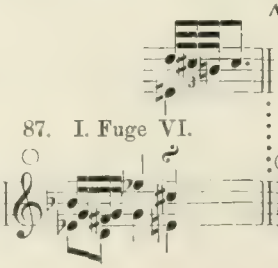


85. I. Fuge III.

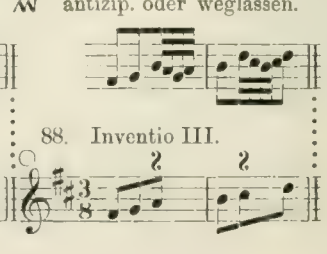
86. II. Präl. XV.



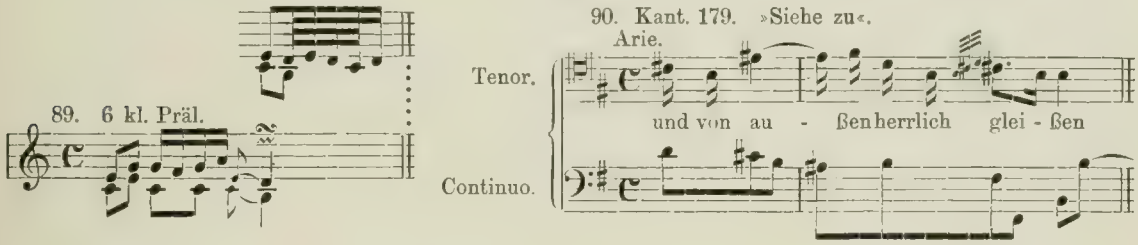
87. I. Fuge VI.



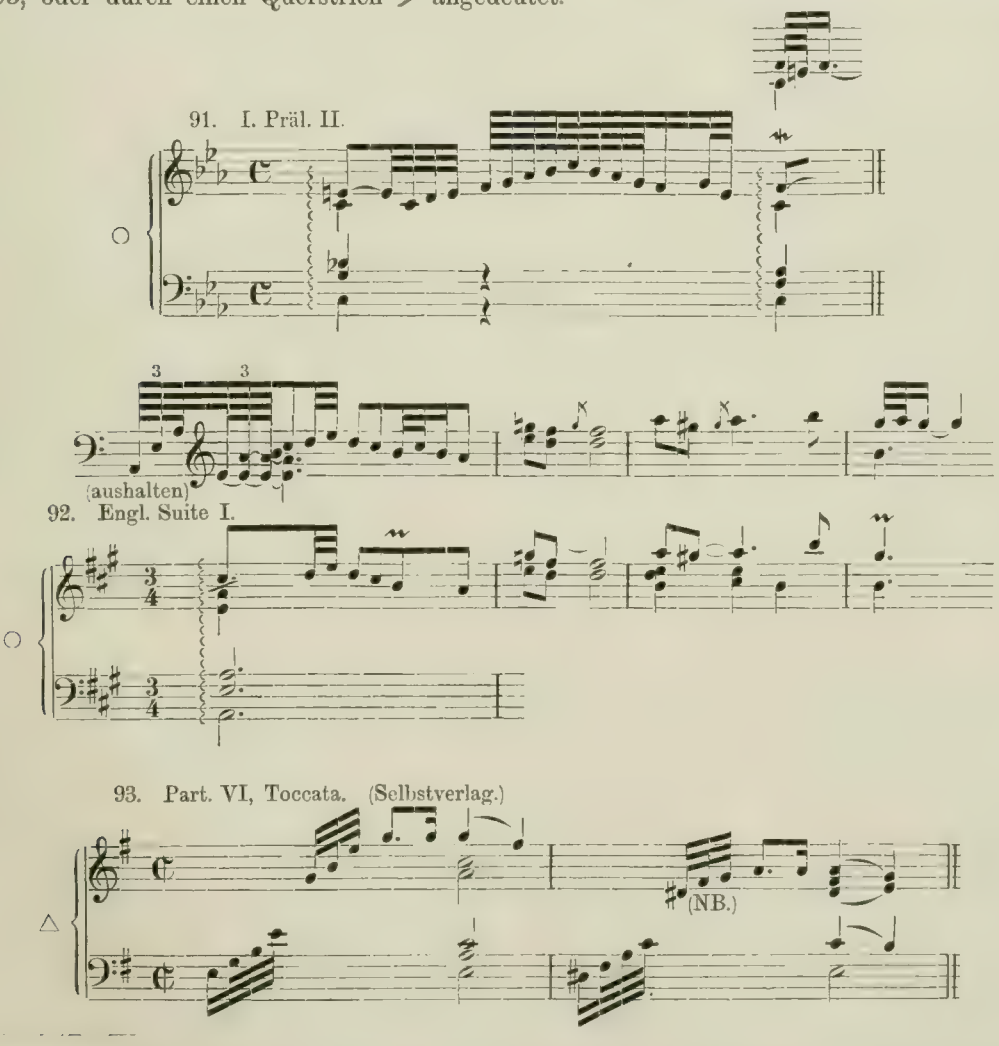
88. Inventio III.



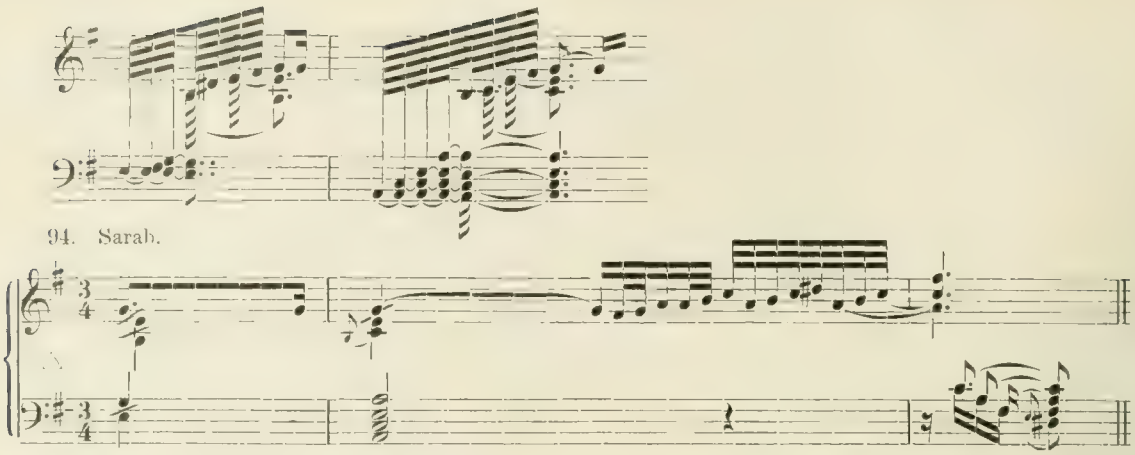
Von zweifelhafter Authentizität erscheint das Zeichen ≈, insofern als kein Autograph es bestätigt. Es kommt vor: einmal im großen Klavierbüchlein der Anna Magdalena B., sowie im Druck der kleinen Präludien und in Handschriften, welche aber auf Ph.-E. (seinen Erfinder) zurückweisen. Auch Ph.-E.'s Zeichen ≍ scheint J.-S. unbekannt geblieben zu sein, denn er hat die Verzierung stets ausgeschrieben, wie in Fig. 90.



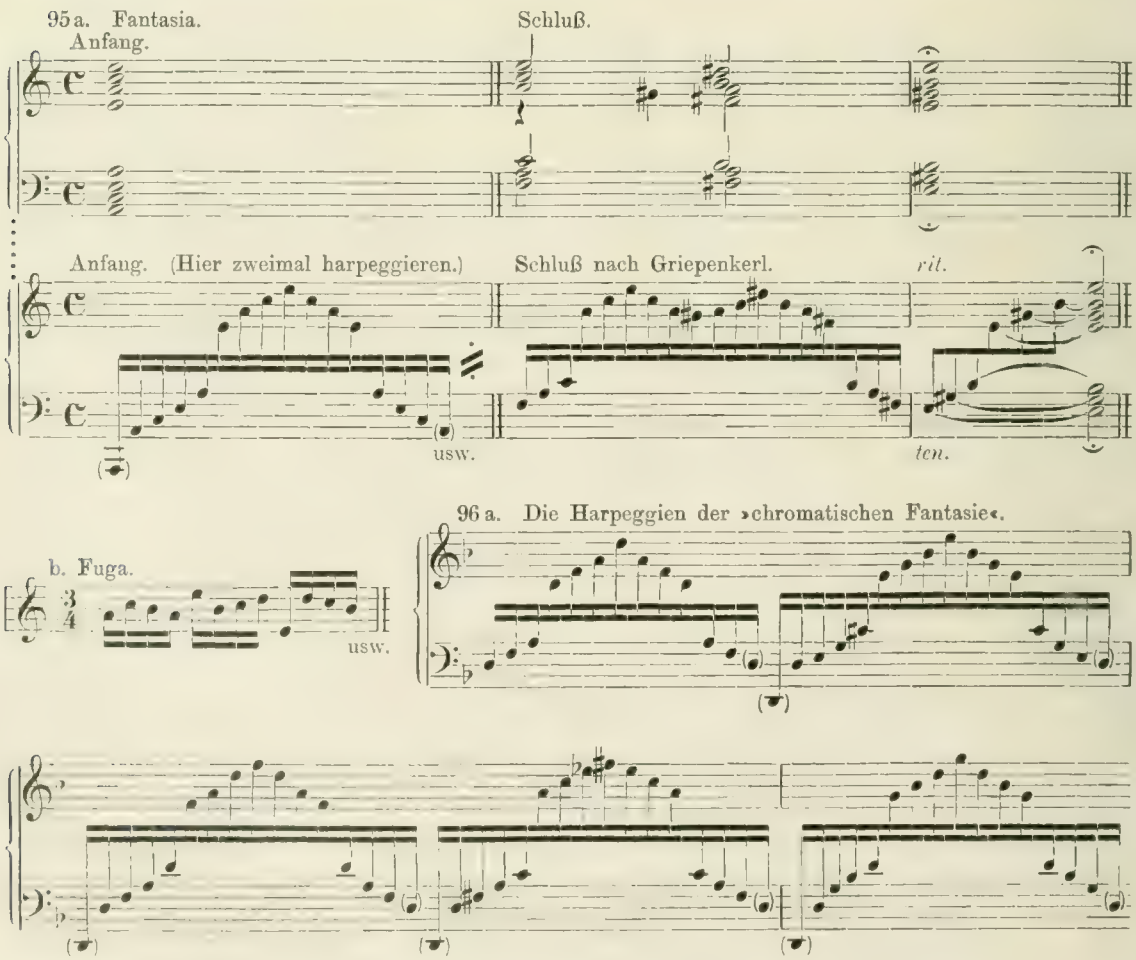
Harpeggien im modernen Sinn werden von J.-S. nur dann durch das Zeichen ⦚ angedeutet, wenn sie aufsteigen, abwärts gehende aber stets ausgeschrieben[1]). Mit dem Harpeggio verbunden ist häufig die Acciaccatura, entweder ausgeschrieben wie in der Toccata Fig. 93, oder durch einen Querstrich ⁄ angedeutet.



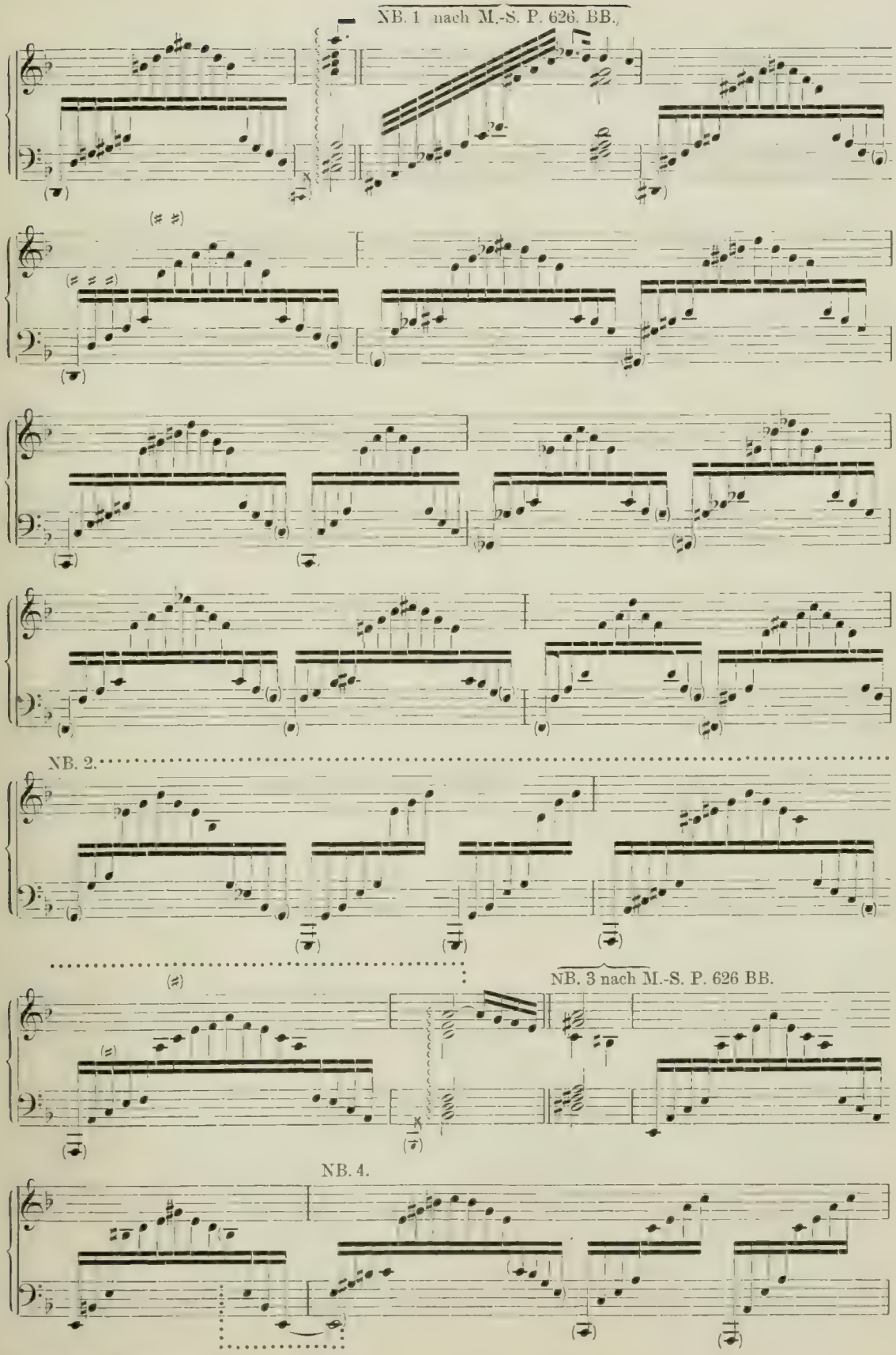
1) Das Zeichen für das abwärtsgehende Harpeggio ⦚, welches Dannreuther als in der Fuge III, Wohltemperiertes Klavier I, vorkommend erwähnt, stammt nicht von B., sondern von Frz. Kroll.

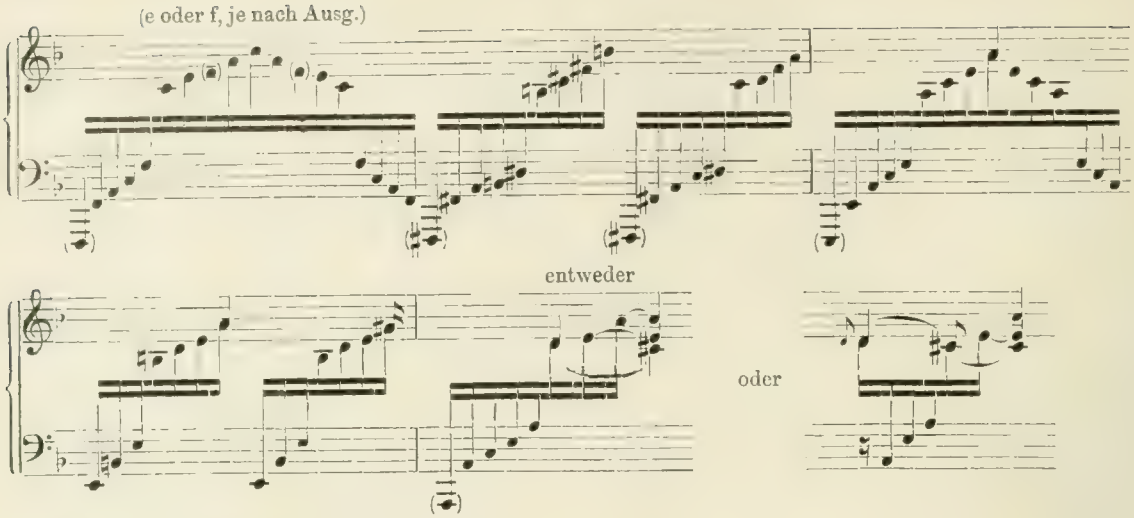


Bei den Harpeggien im alten Sinn ist dieses Wort stets beigefügt und die Ausführung geschieht durch einmaliges (!) Hinauf- und Hinabbrechen[1]). Nur bei Akkorden von ungewöhnlicher Dauer kann das Verfahren wiederholt werden, während bei solchen von besonderer Kürze ein Hinauf- (oder Hinab-)brechen genügt. Hat der Komponist selbst einen bestimmten Modus des Harpeggierens angedeutet, so muß dieser natürlich beibehalten werden (s. Fig. 97).

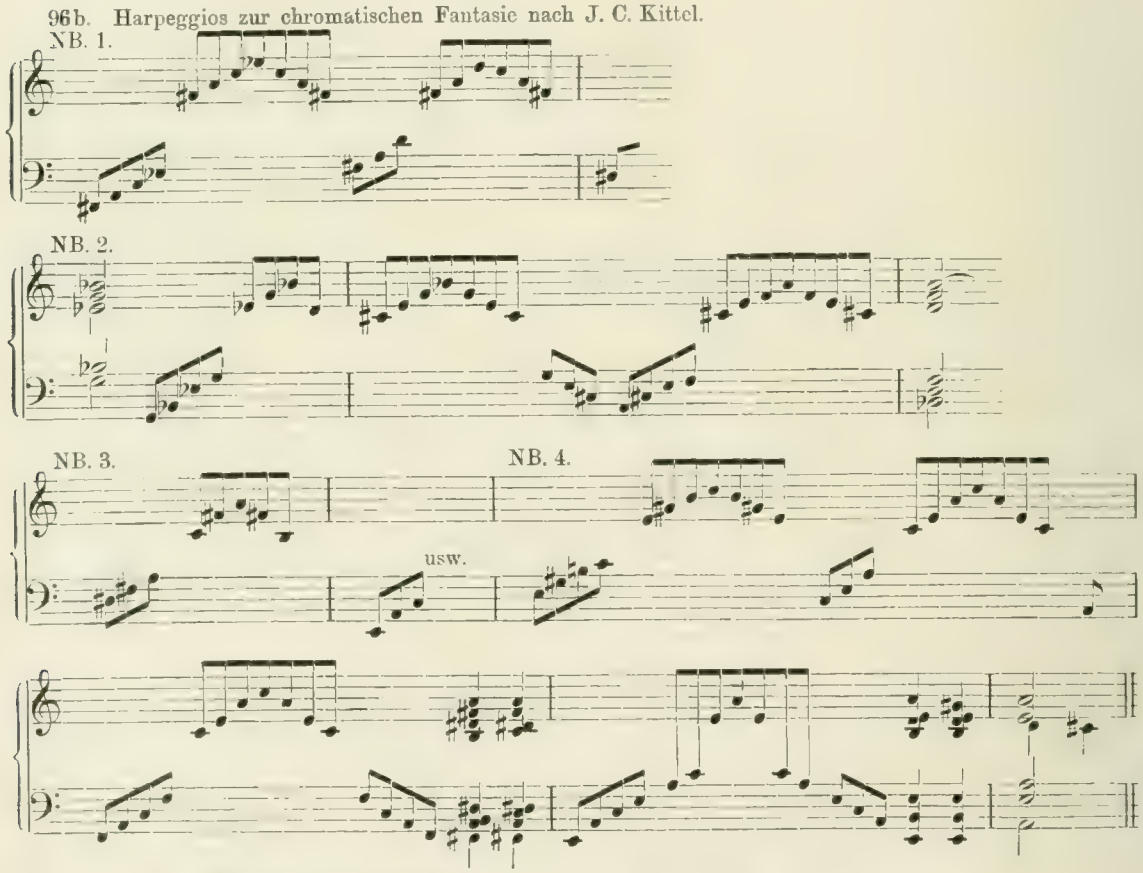


1) Das systematische zweimalige Hinauf- und Hinabbrechen ist eine Zutat späterer Zeit.

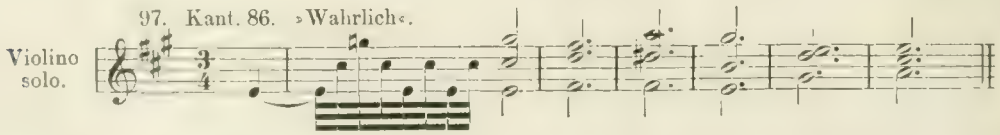

NB. 1 nach M.-S. P. 626. BB.
NB. 2.
NB. 3 nach M.-S. P. 626 BB.
NB. 4.



96b. Harpeggios zur chromatischen Fantasie nach J. C. Kittel.



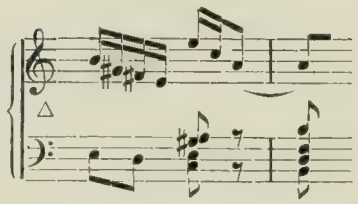
97. Kant. 86. »Wahrlich«.



Bei den Harpeggien zur »chromatischen Fantasie« haben wir uns erlaubt, die unauffälligen eingeklammerten Baß-Noten hinzuzufügen. Wem sie nicht zusagen, der mag sie weglassen, — er erhält alsdann die Lesart der alten Handschriften B. B., P. 577 und 626; ersetzt er ferner die Stellen NB. 1, NB. 2, NB. 3, NB. 4 durch die gleichen in Fig. 96b, so erhält er die Darstellung J. C. Kittels, eines der besten und pietätvollsten Schüler des Meisters (nach MS. 551 B. B.).

98. Part. III, Scherzo.

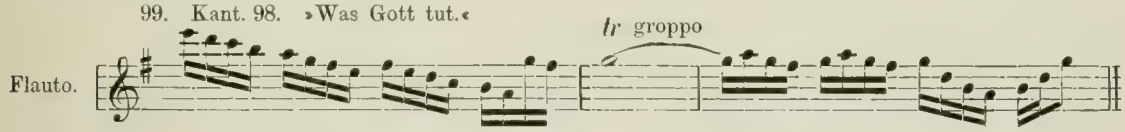
Die Acciaccatura, Zeichen ⁄, erscheint bei B. nur einmal isoliert vom Harpeggio, dann aber in grellster Form:



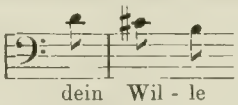
Bebung. B.'s Notierung entspricht dem heutigen (vgl. Matthäus-Passion).

In der Kantate 98 »Was Gott tut« ist an der zitierten Stelle das Wort »groppo« eingefügt; doch hat B. dieser Notiz bei einer späteren Umarbeitung des Werks keine Beachtung geschenkt, und wir bleiben somit über seine Intention im Unklaren. Über »Groppo« belehre man sich bei Ahle, Mattheson, Marpurg u. a.

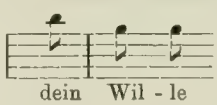
99. Kant. 98. »Was Gott tut.«



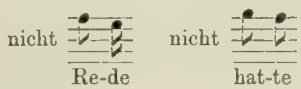
Kein anderer Tonsetzer bis zu Beethoven und Weber (diese nicht ausgenommen) hat die Gesangspartien und speziell die Rezitative mit solcher Genauigkeit aufgeschrieben wie B., und seine Notation ist daher buchstäblich zu nehmen, d. h. ohne Telemannsche Lizenzen. Doch sei man auch hier nicht allzu pedantisch und verurteile nicht gleich einen Sänger, wenn er in der Matthäus-Passion singt:



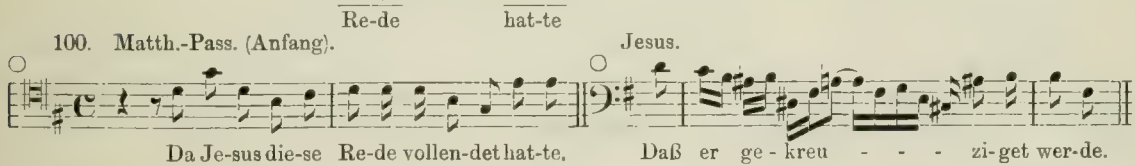
statt:

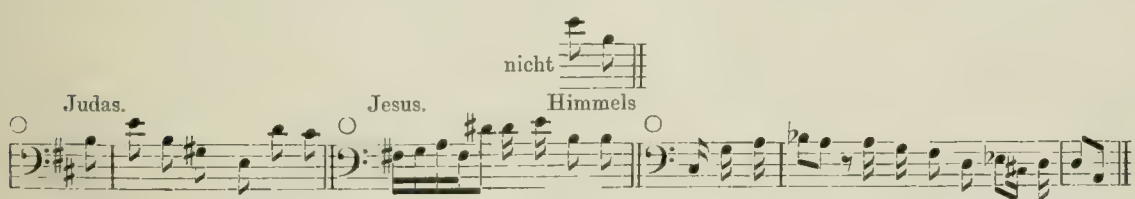


.

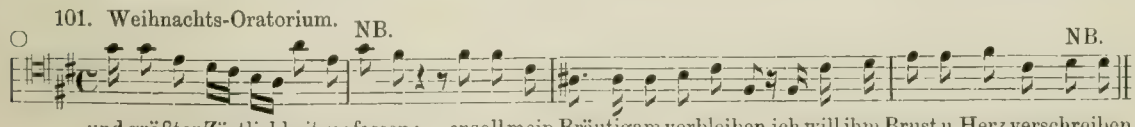


100. Matth.-Pass. (Anfang).

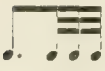
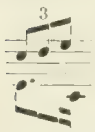
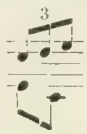
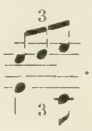




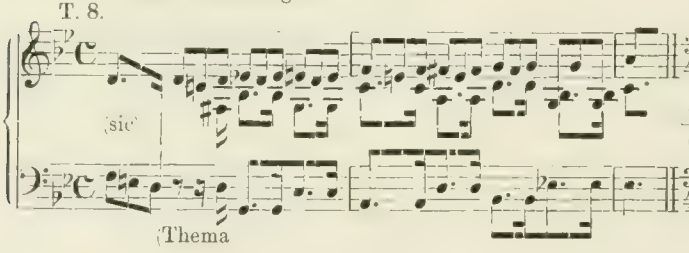
101. Weihnachts-Oratorium.



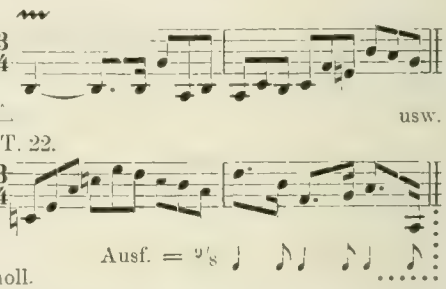
Wie jedes anderen Kunstmittels, so hat sich B. auch ausgedehnter Fiorituren bedient, wo sie ihm am Platze schienen, aber charakteristisch für ihn bleiben doch jene Melismen, welche die innerste Erregung so durchzittert, daß ein Gedanke an äußerlichen Zierrat gar nicht aufkommen kann. Sollen wir an Stellen erinnern wie »und geißelte ihn« oder »und ging hinaus und weinte bitterlich« in den Passionen?

Rhythmus. Die Notation  ist als Äquivalent für den Rhythmus aufzufassen. Dies ergibt sich daraus, daß in dem Autograph und in dem Originalstich der französischen Partita in H moll die beiden Fassungen sich wechselweise vertreten und daß B. im Musikalischen Opfer die erstere Lesart des Autographs bei der Drucklegung eigenhändig in die oben nachstehende umgewandelt hat. — Damals kam es häufig vor (bei B. wohl seltener als bei andern Komponisten), daß man rhythmische Proportionen verschärfte und die Notation durch die Exekutierung belebte. Der Verlängerungspunkt hatte noch nicht die jetzige unabänderliche feststehende Geltung und das Dehnungszeichen des Doppelpunkts ward gar erst kurz nach B.s Tod erfunden [1]. — Bei Kollisionen zwei- und dreiteiliger Rhythmen hatte sich der erstere dem letzteren anzupassen:  oder  wurden so ausgeführt  . Aber auch hier gibt es Ausnahmefälle, und hoffentlich läßt kein Dirigent sich verleiten, einer mißverstandenen Schulregel zuliebe, den machtvollen Baßgang im Sanctus der H moll-Messe, der so sieghaft den Triolenrhythmus durchschreitet, durch Anpassung an den letzteren seiner Hoheit und Energie zu entkleiden.

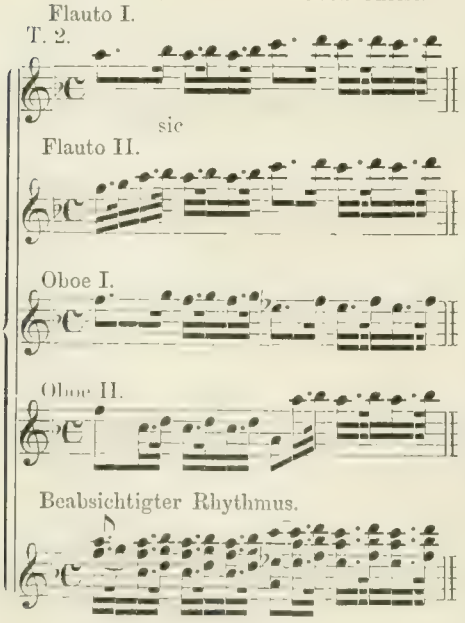
102. Tocc. G moll. Fuga.



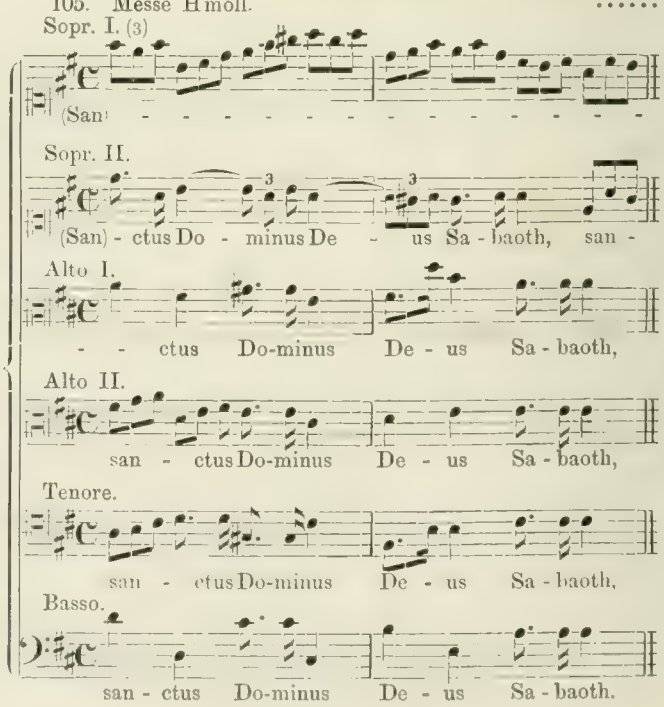
103. Part I, Corrente.



104. Kant. 127. Herr Jesu Christ.



105. Messe H moll.



1) Der Mangel des Doppelpunkts macht sich auch bei der Sarabande Fig. 12 sehr fühlbar.

Anhang.

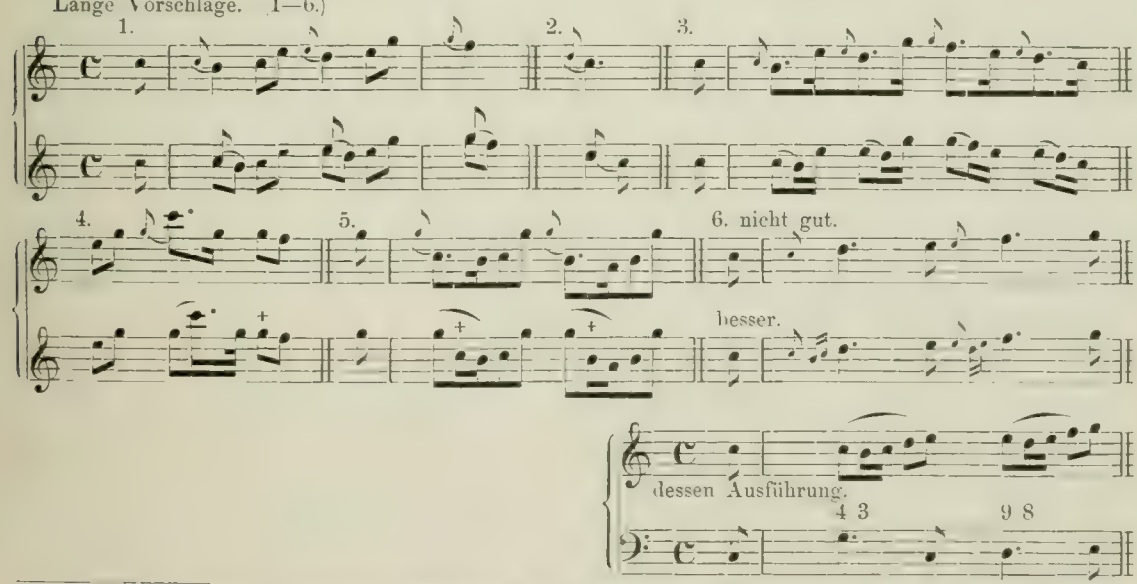
a) G. Tartini (1692—1770).

Der Vollender der Violin-Sonate hat auch auf theoretischem Gebiet bedeutendes geleistet, und sein »Trattato delle appoggiature etc.« ist bis dahin das einzige Werk, welches sich ausschließlich mit Ornamentik beschäftigt[1]. Wir ersehen aus demselben, daß T. von der Antizipation ausgiebigen Gebrauch macht, sowie daß er lange und kurze Vorschläge systematisch unterscheidet. Erstere dienen ihm dazu, in Stücken ernsthaften, schwermütigen Charakters die melodischen Konturen eindringlicher zu gestalten, letztere um lebhaften Sätzen größere Brillanz und Energie zu verleihen. Hören wir ihn selbst:

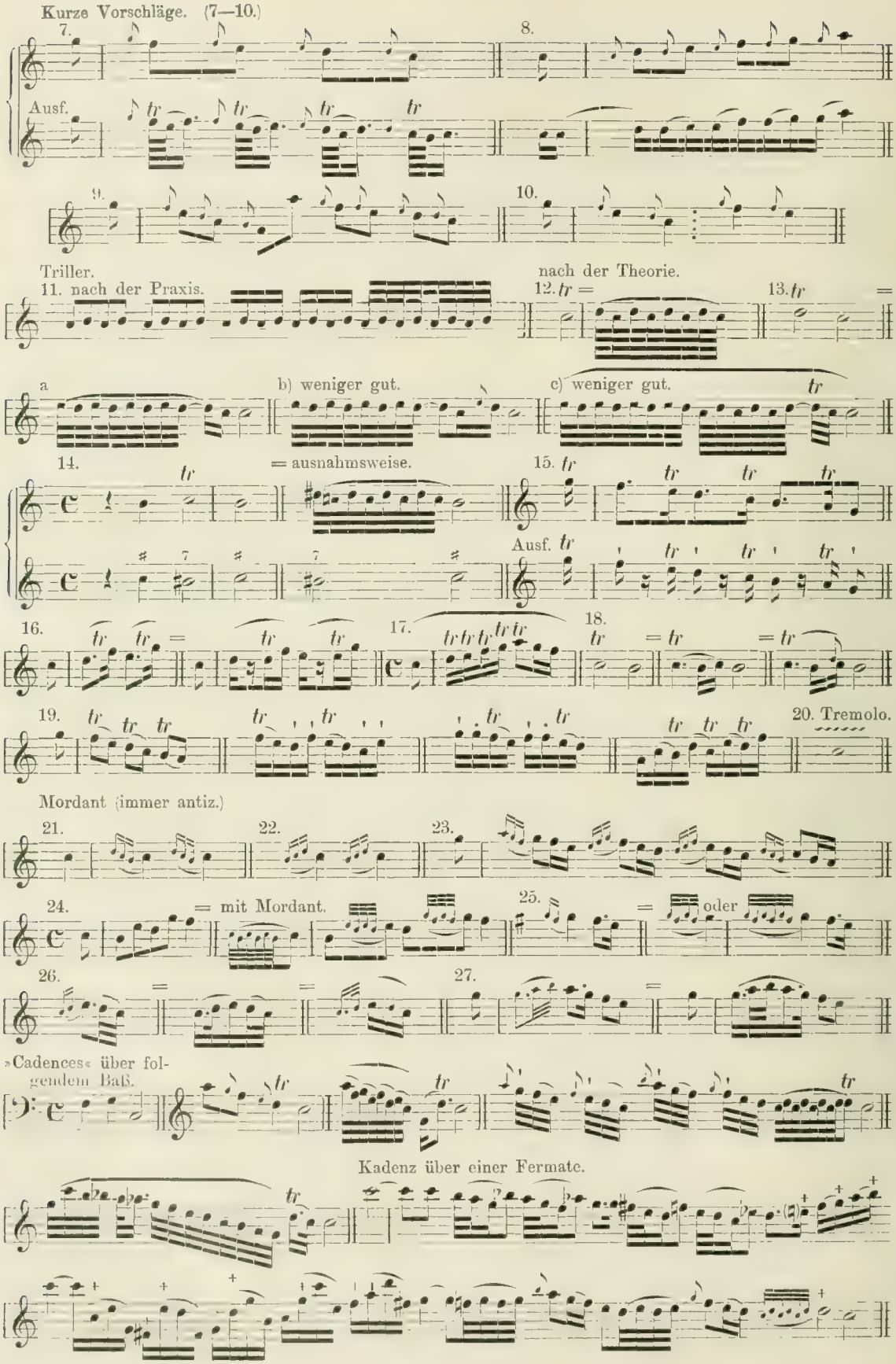
»L'effet de cette sorte de petites notes lange Vorschläge est de donner à l'expression, du chant et de la noblesse. Ainsi elle convient à tous les mouvemens graves et melancoliques. Si l'on s'en servoit dans les mouvemens gays et vifs, qu'on appelle le stile Lombard on affoibliroit ce brillant, et l'on énerveroit la vivacité que ces sortes de mouvemens doivent produire. Der lange Vorschlag erhält, je nach der Mensur, die Hälfte oder zwei Drittel der folgenden Hauptnote; der kurze wird in ganz moderner Weise antizipiert (s. Fig. 8). Was den Triller betrifft, so widerspricht die Ausführung (s. Fig. 11), wie sie T. in einem bekannten Brief empfiehlt, völlig der Darstellung im Trattato (Fig. 12). Nach einem Autograph zu urteilen und nach der alten römischen Ausgabe von 12 Sonaten mit Vorwort von 1745, — bezeichnet T. nach Art der Italiener längste wie kürzeste (Prall-)Triller mit *tr* und die in manchen Ausgaben vorkommenden Zeichen ∾ oder + dürften somit von fremder Hand interpoliert sein. Wie alle Italiener, so strauchelt auch T. über die Definition des Mordants: neben der richtigen Erklärung läuft die falsche her, welche in ihm eine Art von Doppelschlag erblickt und die merkwürdiger Weise nach langer Zeit bei Spohr wieder auftaucht. Notieren wir gleich den wichtigen Ausspruch T.s On voit par cet exemple et par d'autres semblables, que le mordant suit la regle des petites notes, qui partent de la note précédente, et qui en sont tirées«, also alle klein gedruckten Verzierungsnoten sollen von der vorhergehenden Hauptnote abgezogen werden! — Unter »Modes« versteht T. Diminutionsformeln, und über die Kadenz auf einer Fermate bemerkt er: Cette sorte de cadence est à présent plutôt un caprice qu'une cadence . . . Mais comme les auditeurs se plaisent à entendre cette sorte de chose quoique irrégulière et peu convenable, il faut savoir la faire«.

T.s op. 1 (12 Sonaten) veröffentlichte seiner Zeit Cene mit Verzierungen im damaligen Zeitgeschmack; leider fehlt bis jetzt eine authentische Ausgabe der »Teufels«-Sonate.

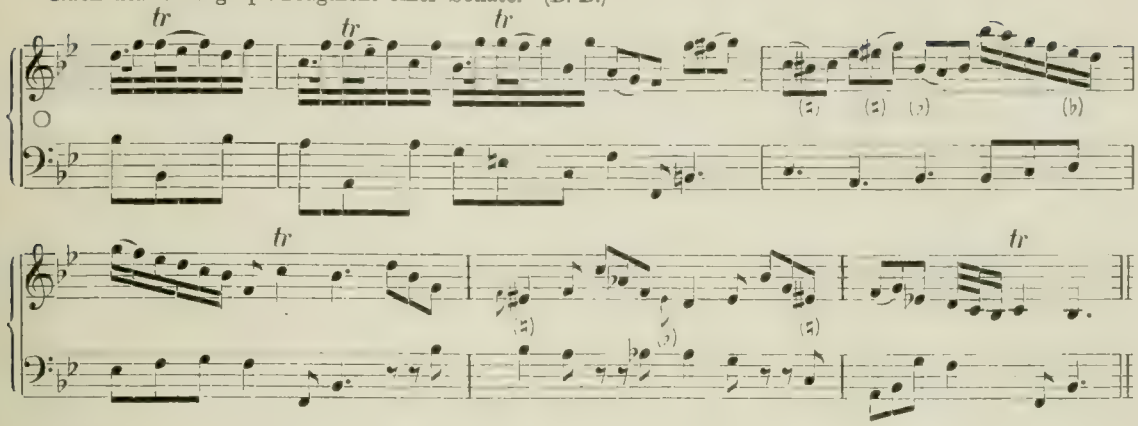
»Trattato« (posth. 1782.)
Lange Vorschläge. 1—6.)



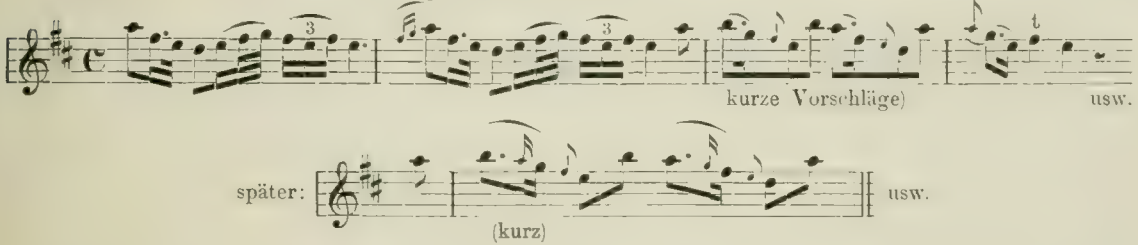
1 Dieser »Trattato« existiert übrigens nur in der französischen Übersetzung, welche 1782 als »Traité des agrémens de la musique« erschien. Die Lehren des Büchleins waren aber schon vordem bekannt, denn bereits 1756 konnte L. Mozart für seine Violinschule dem »Trattato« mehrere Beispiele entlehnen. Wir zitieren nach dem Exemplar der Königl. Hof- und Staatsbibliothek München.


Kurze Vorschläge. (7—10.)
7.
8.
Ausf.
9.
10.
Triller.
11. nach der Praxis.
nach der Theorie.
12. tr =
13. tr =
a
b) weniger gut.
c) weniger gut.
14.
= ausnahmsweise.
15. tr
Ausf. tr
16.
17.
18.
19.
20. Tremolo.
Mordant (immer antiz.)
21.
22.
23.
24.
= mit Mordant.
25.
= oder
26.
27.
»Cadences« über folgendem Baß.
Kadenz über einer Fermate.

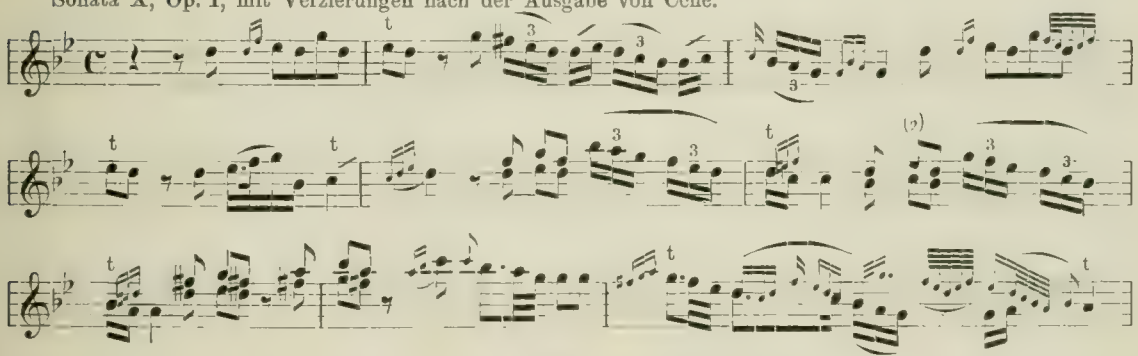
Nach dem Autograph-Fragment einer Sonate. (B. B.)



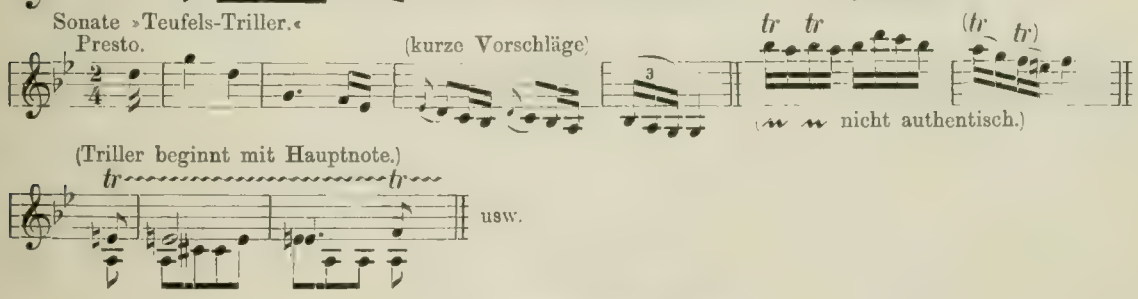
Sonata I, Op. 2, nach der alten Ausgabe (Rom) mit Vorrede von 1745.



Sonata X, Op. 1, mit Verzierungen nach der Ausgabe von Cene.

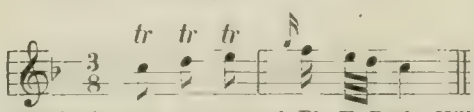


Sonate »Teufels-Triller.«



b) J. A. Hasse (1699—1783).

Aus »L'asilo d'amore«.



gemeint ist: Sen - za l'a - ma - bi - le (vgl. Ph. E. Bach, Hiller usw.)

3. Kapitel.

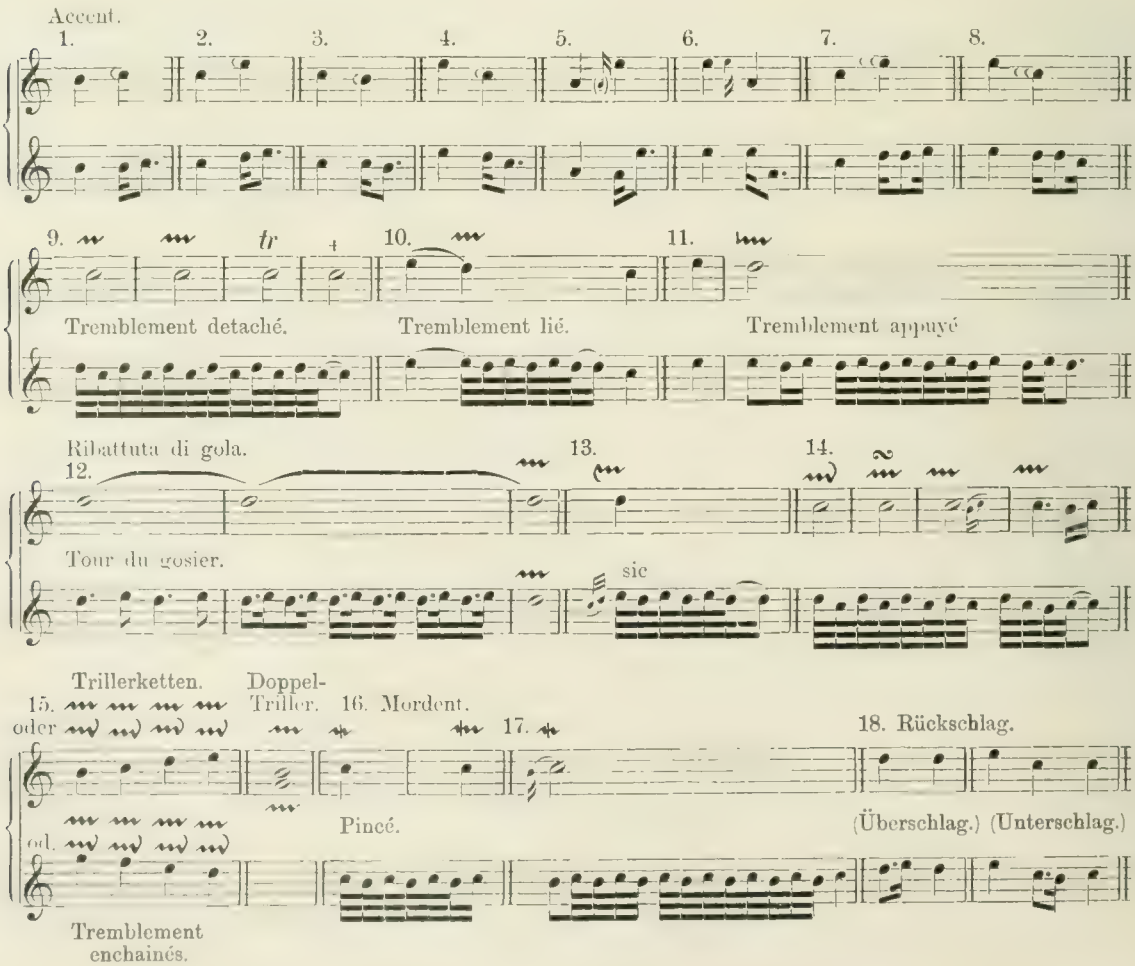
Theoretiker.

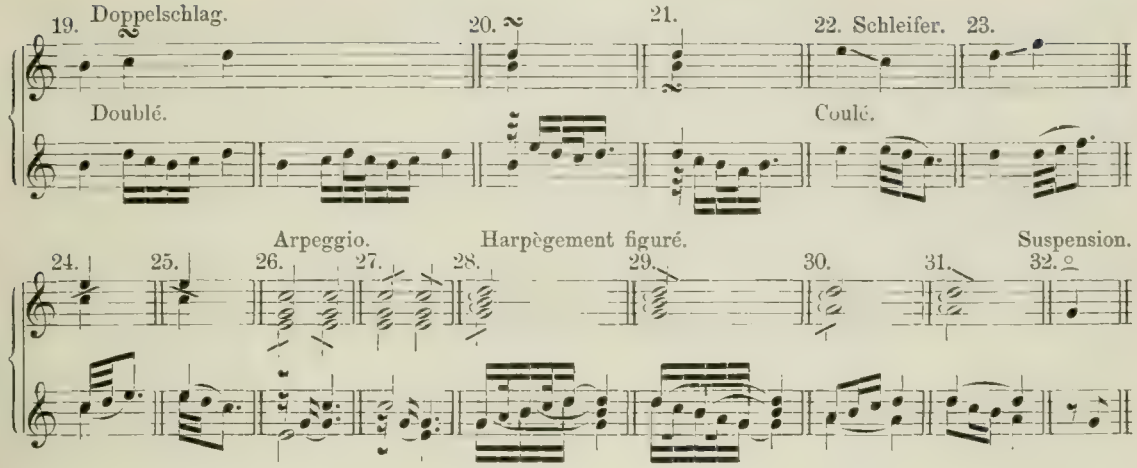
F. W. Marpurg. J. J. Quantz. Ch. E. Bach. Agricola. C. F. Reichardt, Löhlein, Petri, S. C. F. Bach. L. Mozart. (Blanchet)-Berard. J. A. Hiller. Türk. Rellstab, Milchmeyer.

F. W. Marpurgs Werke über »Clavierspiel« 1750, 1751, 1755, 1760, 1761, 1762, 1765.

M.s klare und praktische Büchlein haben sich unter verschiedenen Titeln in deutscher und französischer Sprache schnell verbreitet, und an ihren zahlreichen Ausgaben lassen sich die Wandlungen in der Theorie der Ornamentik am klarsten verfolgen. Speziell über Verzierungen enthalten die Auflagen von 1750 und 1751 gar nichts; dafür hat M. seine diesbezüglichen Ansichten 1749 im »Critischen Musicus« auseinandergesetzt. Obschon er von Anfang an den Rat des berühmten Bach« (also J.-S. eingeholt hat, sind seine Lehren um diese Zeit einfach genug, — er weiß nichts von dem verwickelten System der langen Vorschläge, der punktierten Schleifer und Anschläge, und seine Erklärungen deuten mitunter zurück auf Mattheson, Walther und Couperin. Kaum ist aber Ph. E. Bachs »Versuch« erschienen, als M., die neuen Lehren adoptierend, von 1755 an völlig in dessen Fahrwasser schwimmt.

Um festzustellen, was über Ornamentik bis zum Tode J. S. Bachs bekannt war, exzerpieren wir zunächst aus dem »Critischen Musicus« von 1749:





1) Der Accent (port de voix; unser Vorschlag) besteht darin, »daß bevor man die Hauptnote anschlägt, man einen unter oder über derselben entlehnten Thon kurtz vorher gelinde berühret . . . (Fig. 1—4.) Gehet die Stimme aber sprungweise, so drücket man den Accent mit der unmittelbar vorhergehenden Note insgemein aus. (Fig. 5 und 6.) Die zum Accent gehörende Nebennote wird öfters, nach Gelegenheit zweymal angeschlagen. Einige pflegen dieses einen Doppelaccent zu nennen. (Fig. 7, 8.) Den springenden Accent stellet man insgemein durch kleine Hülfsnötgen vor.« (Fig. 5, 6.)
2) Der Triller (trillo, und trilletto); tremblement od. cadence) »muß allezeit auf der Nebennote angefangen und auf der Hauptnote mit einem gewissen Nachdruck beym Ruhe- oder Schlußpuncte geendet werden. Jeder Triller kann mit einem Nachschlag abschließen. Der schwebende Triller (tremblement appuyé ou preparé) entsteht, indem man die Nebennote ein wenig vorher aushält, ehe man die Vibration beginnt. (Fig. 11.)
3) Der Mordent (von M. irrtümlich als Vorschlag bezeichnet), pincé. (Fig. 16, 17.)
4) Der Rückschlag (aspiration) wird entweder ausgeschrieben oder dem Belieben der Ausführenden überlassen. (Fig. 18.)
5) Der Doppelschlag (doublé zählt meist 4 Noten, mitunter auch fünf. (Fig. 19—21)[1].
6) Schleifer, (flatté [sic]). (Fig. 22—25.)
7) Griffbrechen, (arpeggio, harpègement), (Fig. 26, 27) dasselbe mit Acciaccaturen (harpègement figuré). (Fig. 28—31.)
8) Die Schwebung oder Bebung = (balancement, tremolo).
9) Suspension, eine Verzögerung des Anschlags (wie bei Couperin). (Fig. 32.)

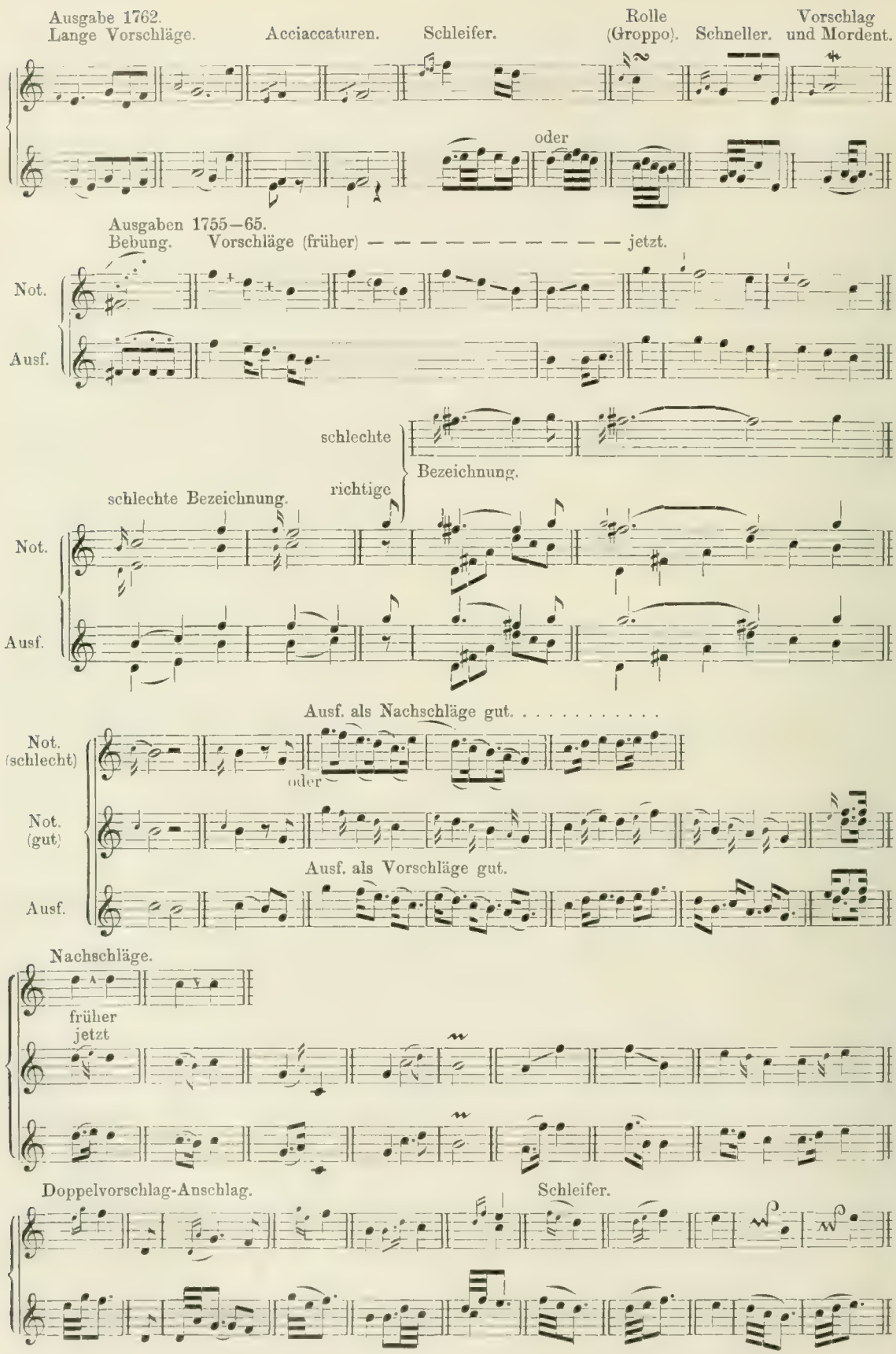
Hierzu ergänzen wir aus den Ausgaben von 1755 an:

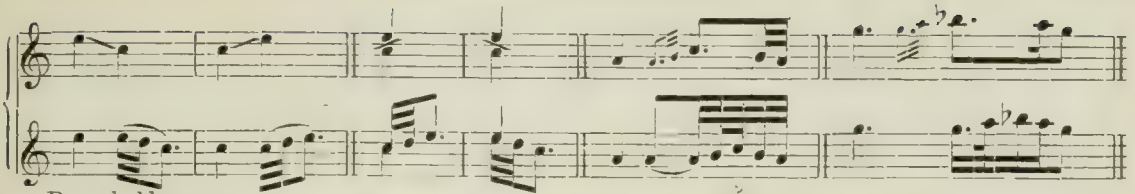
Wie Ph. E. Bach, aber ebenso vergeblich, verlangt M. bei langen Vorschlägen die genaue Andeutung des Notenwerts; das Vernünftigste dünkt ihm aber solche Vorhalte voll auszuschreiben. — Die Dauer der Triller und Mordente richtet sich nach dem Notenwert, daher ist es gleichgültig, ob 𝆔 oder 𝆕, ob 𝆖 oder 𝆗 angezeigt ist (sic!). Den Triller definiert M. als »eine Reihe mit der größten Geschwindigkeit wiederholter fallender Vorschläge.« »Die Gewohnheit verschiedener Componisten, einen ordentlichen (d. h. gewöhnlichen) Triller so anzudeuten: , wie das tremblement appuyé, ist verwerflich«. Zu den erwähnten Verzierungen fügt M. (nach Ph. E. Bachs Vorgang) noch den Anschlag Doppelvorschlag). Sein Rat, den kürzesten Vorschlag durch ein durchstrichenes Viertelnötchen 𝅘𝅥 anzuzeigen, fand ebensowenig Anklang, wie der andere: Vorschläge so 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯 von Nachschlägen 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯 zu unterscheiden. — Den Aussprüchen Heinichens und Matthesons über das Accompagnement halte man den folgenden von Marpurg gegenüber: »Alle Accorde müssen ohne die geringste Künsteley, ohne Läuffer und Brechungen angeschlagen werden. Triller und Mordenten mit der rechten Hand fallen gänzlich weg. Das Recitativ leidet im Punkt der Brechungen hin und wieder eine Ausnahme.«

Alles Weitere stimmt im wesentlichen mit Ph. E. Bach überein oder ergibt sich aus den Tabellen.

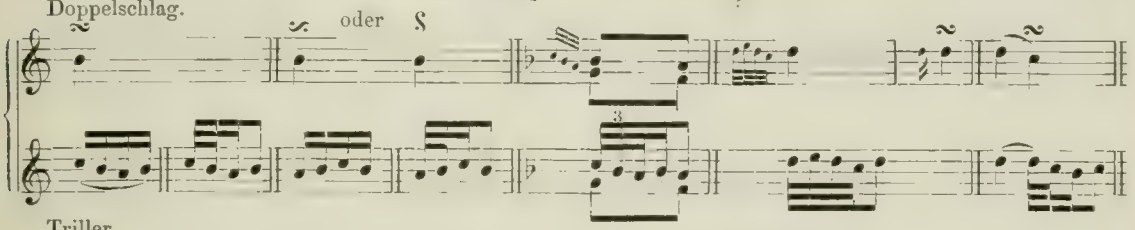
---

1) 𝆓 als Doppelschlagszeichen in der Ausgabe von 1765 ist ein Druckfehler: denn in der sonst identischen französischen Ausgabe steht richtig 𝆔.

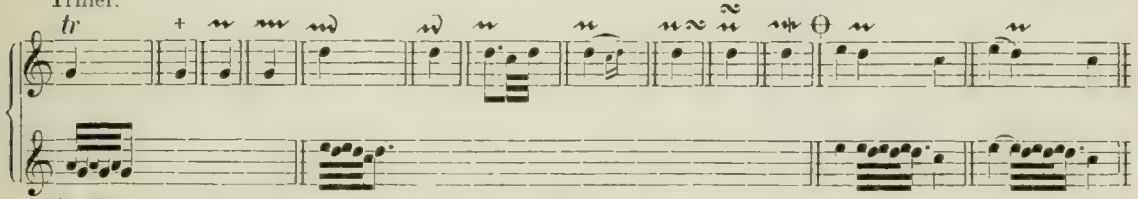

Ausgabe 1762.
Lange Vorschläge.
Acciaccaturen.
Schleifer.
Rolle (Groppo).
Schneller.
Vorschlag und Mordent.
oder
Ausgaben 1755–65.
Bebung.
Vorschläge (früher) – – – – – – – – – – – – jetzt.
Not.
Ausf.
schlechte
richtige
Bezeichnung.
schlechte Bezeichnung.
Not.
Ausf.
Ausf. als Nachschläge gut. . . . . .
Not. (schlecht)
oder
Not. (gut)
Ausf. als Vorschläge gut.
Ausf.
Nachschläge.
früher
jetzt
Doppelvorschlag-Anschlag.
Schleifer.



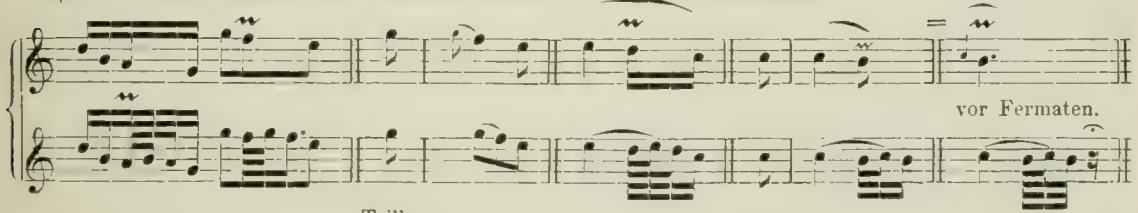
Doppelschlag.



Triller.



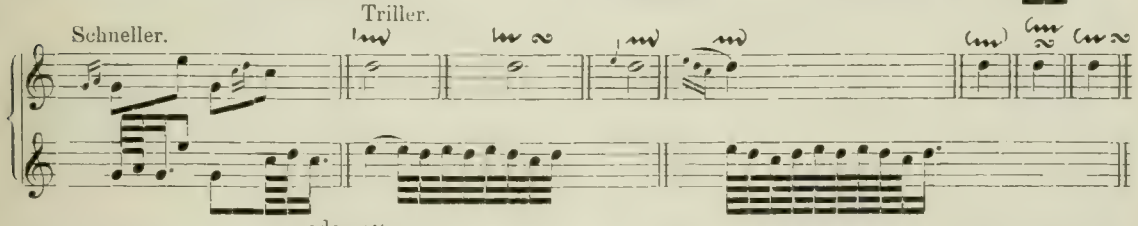
ϴ Bei diesem Beispiel ist im Original irrtümlich ~~ statt ~~ angegeben.



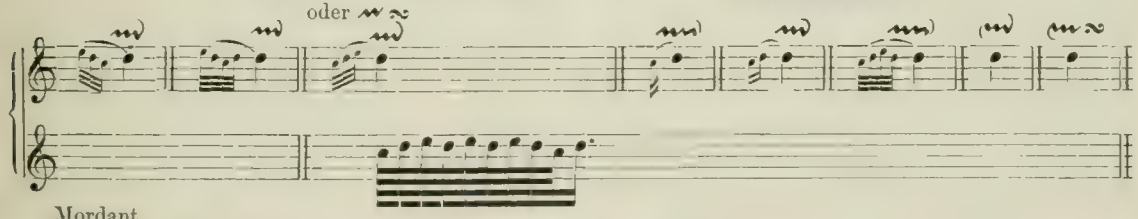
vor Fermaten.

Triller.

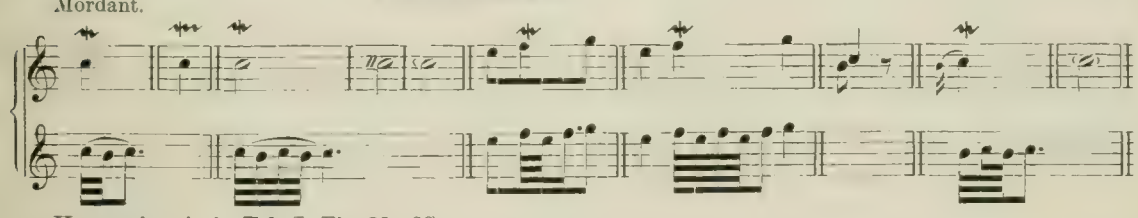
Schneller.



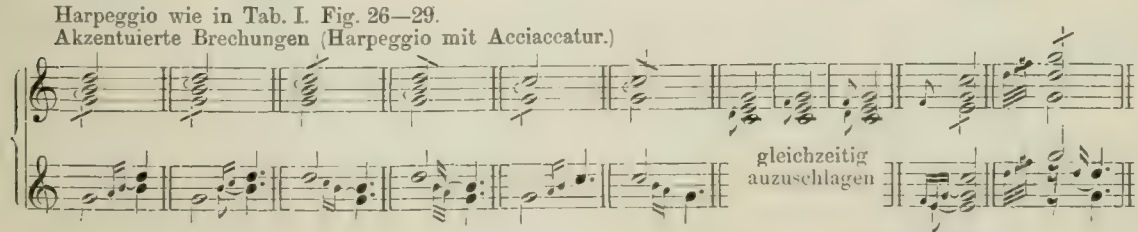
oder



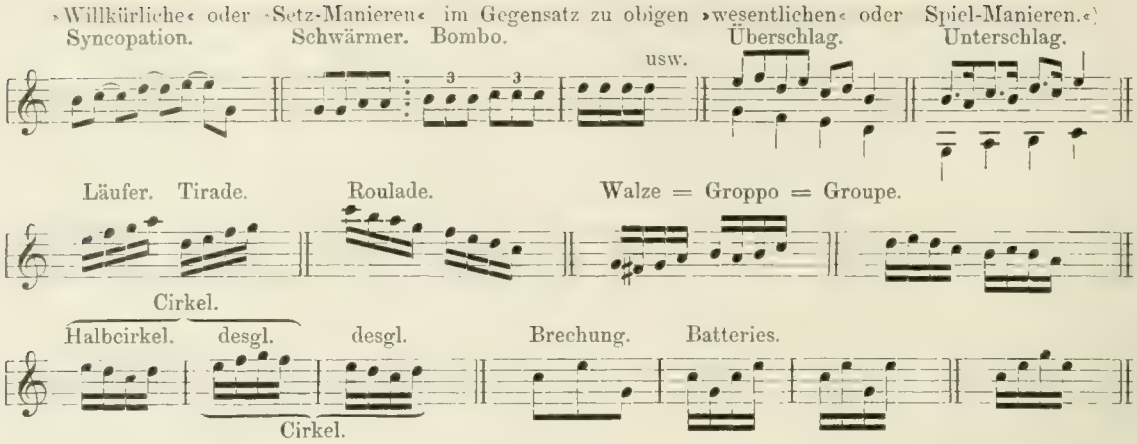
Mordant.



Harpeggio wie in Tab. I. Fig. 26—29.
Akzentuierte Brechungen (Harpeggio mit Acciaccatur.)



(vgl. Türk.)

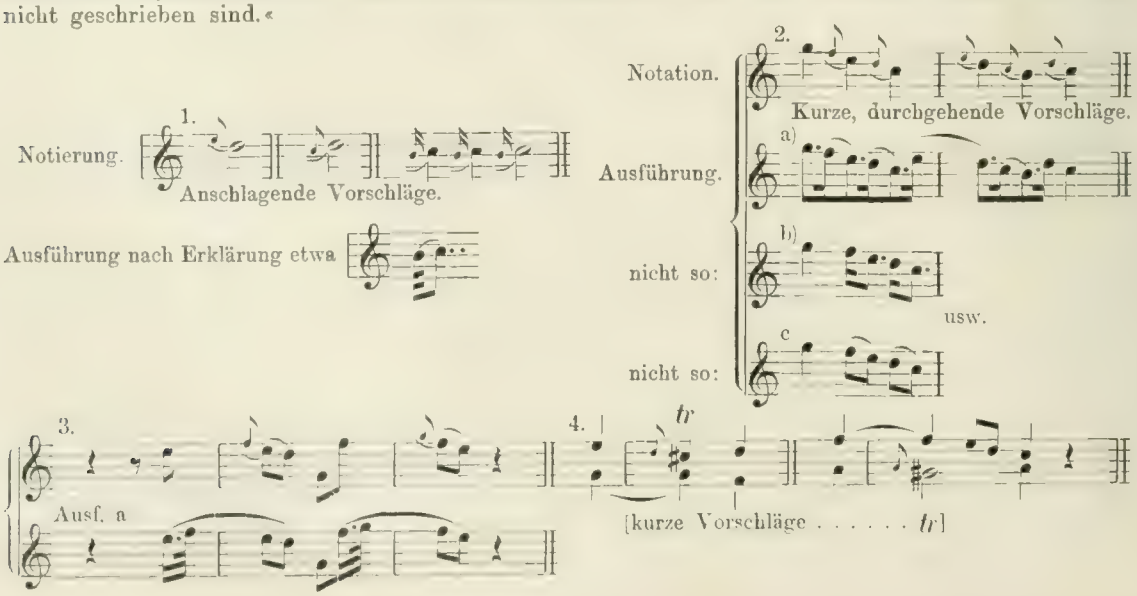


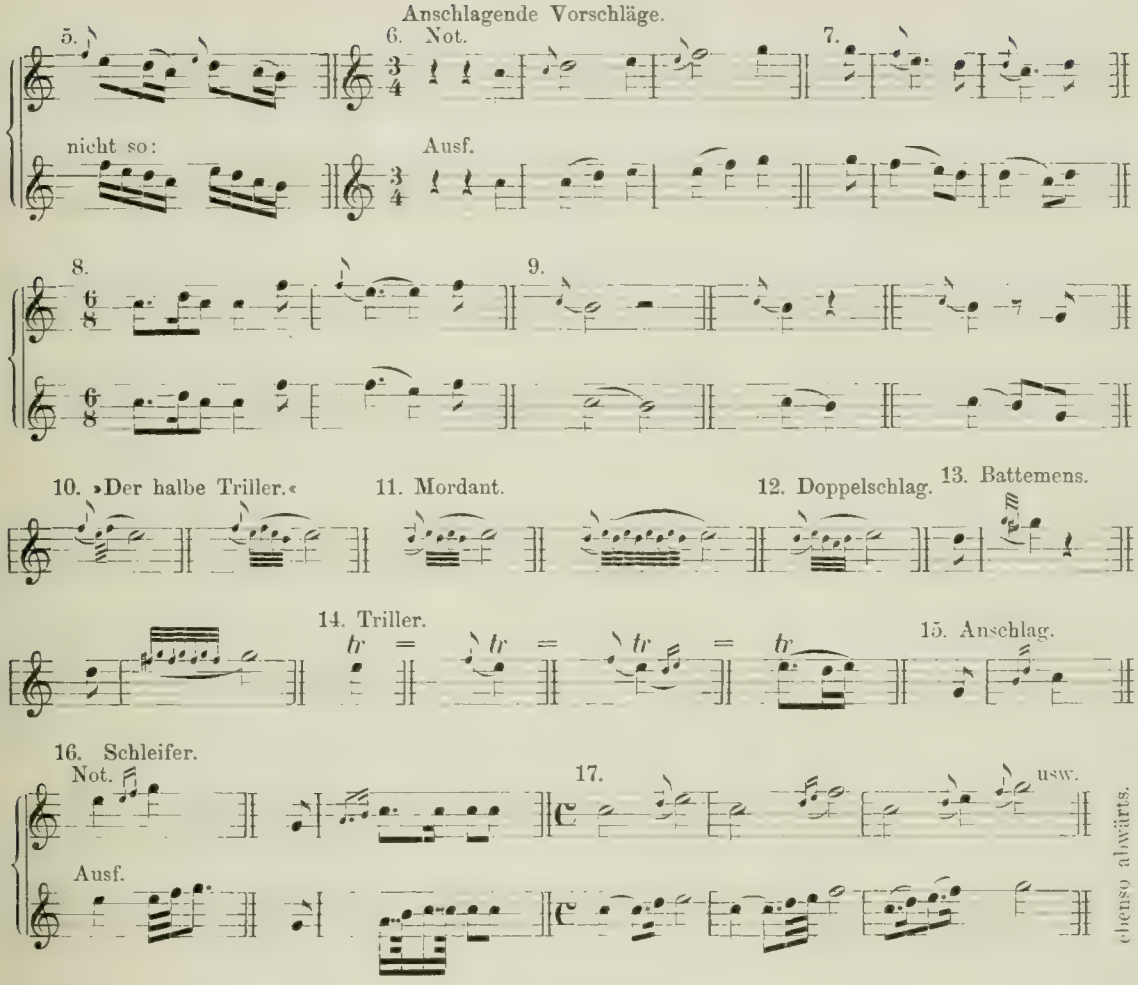
J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. 1752 (und posth).

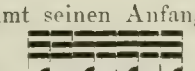
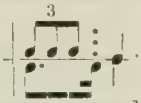
Diese Flötenschule hält ungleich mehr, als ihr Titel verspricht. Sie behandelt so ziemlich das ganze Gebiet der damaligen Musikpraxis und bildet für deren Erkenntnis eine der wichtigsten Quellen. Fast ein ganzes Kapitel ist den Vorschlägen gewidmet, und diese unterscheidet Qu. zum erstenmal in: anschlagende Vorschläge, welche von der folgenden Hauptnote subtrahiert und in durchgehende Vorschläge, welche antizipiert werden! Qu. sagt:

Sie (die Vorschläge) werden durch ganz kleine Nötchen angedeutet und bekommen ihre Geltung von den Noten, vor denen sie stehen. Es liegt eben nicht viel daran ob sie mehr als einmal oder garnicht geschwänzet sind. Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzet (s. Fig. 1), einige werden als anschlagende Noten oder im Niederschlage, andere als durchgehende Noten oder im Aufheben des Tactes angestossen.« Diese werden antizipiert, d. h. in Fig. 2 und 3 wie bei a) gespielt, nicht aber wie bei b) oder c), »denn diese Ausführung würde nicht nur dem Sinne des Componisten, sondern auch der französischen Art zu spielen, von welcher diese Vorschläge doch ihren Ursprung haben und welche einen fast allgemeinen Beyfall erhalten hat, zuwider seyn.« (Qu. S. 78 und 97.)

Bei Qu. finden sich zum erstenmal Vorschläge von längerer Dauer und Regeln über ihre Ausführung. Die Formeln 6—9 bilden fortan eine stehende Rubrik in allen Schulen. Qu. meint ferner: Es ist nicht genug die Vorschläge in ihrer Art und Einteilung spielen zu können, wenn sie vorgezeichnet sind. Man muß auch selbige an ihren Ort zu setzen wissen, wenn sie nicht geschrieben sind.«



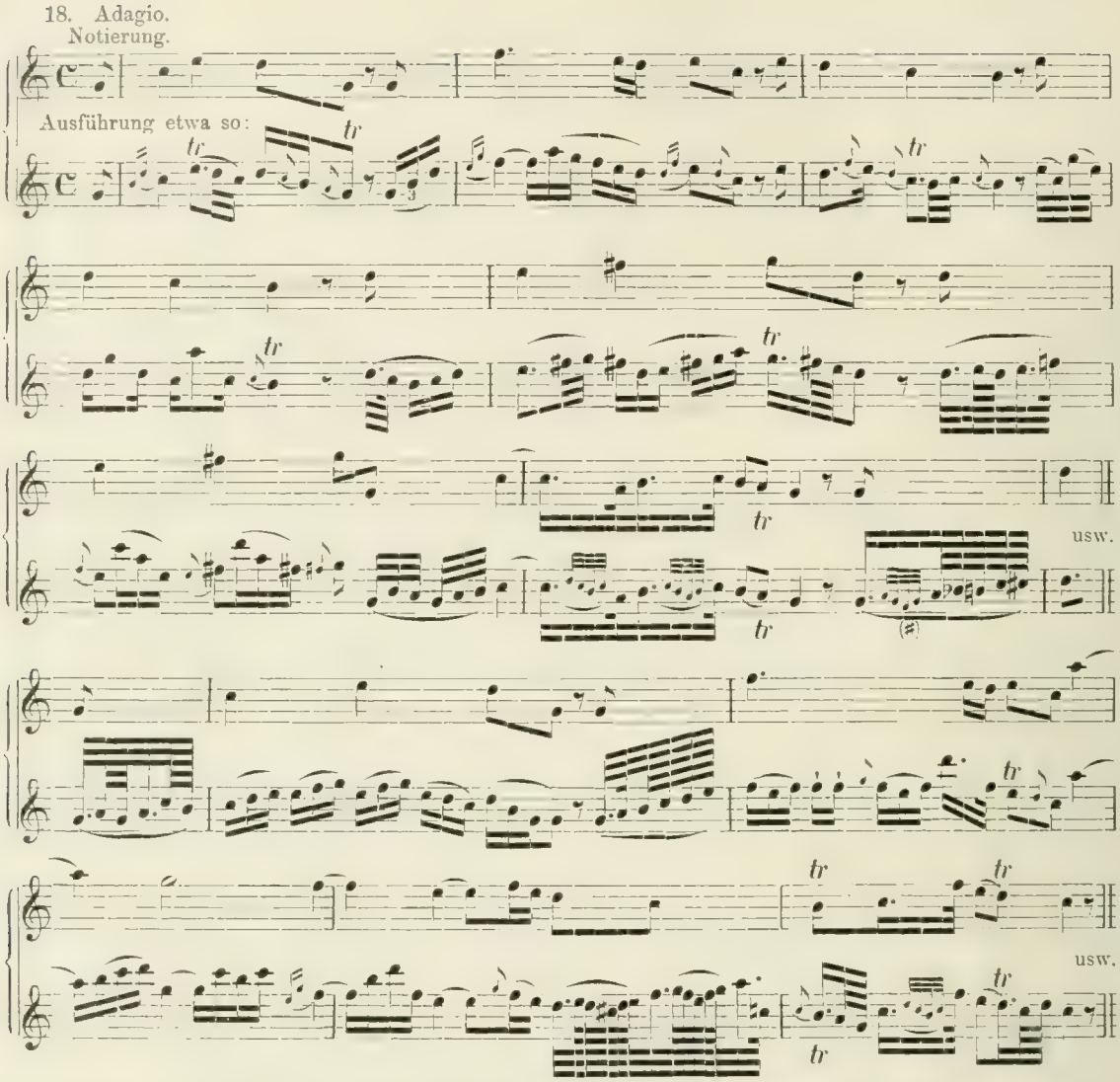


Der Triller nimmt seinen Anfang von dem vor der Note stehenden Vorschlag; seine Ausführung ist derartig  (sic.)[1]. Vorschlag und Nachschlag verstehen sich beim Triller von selbst. »Soll der Triller recht schön seyn, so muß er egal, oder in einer gleichen und dabey mäßigen Geschwindigkeit geschlagen werden.« Der Triller darf nur im Umfang eines Halb- oder Ganz-Tons gemacht werden, Triller mit der Terz der Hauptnote sind zu verwerfen; dieselben werden nur noch von einigen ital. Violinisten und Hoboisten ausgeübt. Im Gegensatz zu andern Theoretikern seiner Zeit verlangt Qu. beim Zusammentreffen zwei- und dreiteiliger Rhythmen die genaue Differenzierungen beider, also die Ausführung  . Auch ist er der erste, welcher den Doppelpunkt als Verlängerungszeichen anwendet:

»Fast niemand, zumal außerhalb Frankreichs, begnüget sich mit Ausführung der wesentlichen Manieren allein. Von willkührlichen Veränderungen leidet das Allegro nicht viel. Will man aber dennoch was verändern, so muß es nicht eher als bey der Wiederholung geschehen. Schöne singende Gedanken darf man nicht verändern: sondern nur solche Gedanken, die eben keinen großen Eindruck machen. Die französischen Komponisten schreiben die Auszierungen mehrenteils mit hin. Im italiänischen Geschmacke wurden in vorigen Zeiten gar keine Auszierungen dazu gesetzet, sondern alles der Willkühr des Ausführers überlassen. Eine Ausführung des Adagios Nr. 18, wie im untern System angedeutet, repräsentiert demnach die italienische Manier.

---

1 Mit der Hauptnote beginnend, lehrt den Triller J. G. Tromlitz (»Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen.« 1791).



Notieren wir hier den hochwichtigen Ausspruch Quantzs, die damalige Musikpraxis betreffend: »Den Clavicymbal verstehe ich bei allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey.« Wie viele seiner Zeitgenossen verlangt auch Quantz, daß mäßig schnelle Figuren in fortlaufend gleichmäßigen Noten, punktiert zu spielen seien; ferner gedenkt er des »lombardischen Geschmacks«, dessen Aufkommen er irrtümlich um das Jahr 1722 setzt. Unsere Leser wissen, daß diese Manier schon 100 Jahre früher keine Seltenheit war. Sollen wir hinzufügen, daß auch Qu. vor übermäßigem Verzieren warnt?

Ph. E. Bach (1714—1788). »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.« (1753—1762, 1787—1797).

Ph. E. Bs. »Versuch« erschien 3 Jahre nach dem Tode seines Vaters, und zum erstenmal erhielt damit die Welt ein systematisch geordnetes Lehrwerk, das sich auf der Basis von J.-S.s »Fingersatz« bis zu den »guten Manieren« und »zum guten Vortrag« konsequent aufbaute. Wenn wir den Doktrinen des Sohnes auch nur eine bedingte Gültigkeit für die Kompositionen des Vaters zugestehen können (vergl. Einleitung S. 103), so behalten sie trotzdem ihren Wert, schon des weitreichenden Einflußes wegen, den sie auf die Nachzeit ausübten.

Ph.-E. beginnt mit einem kurzen Hinweis auf die Notwendigkeit der Manieren, wobei er diese (wie Quantz) mit dem Gewürz der Speisen vergleicht, aber auch vor ihrem übermäßigen

Gebrauch warnt. Nachdem er den Franzosen, wegen der Genauigkeit, mit welcher sie die Manieren bezeichnen, das gebührende Lob gespendet, proklamiert Ph.-E. sogleich die Maxime, an welcher er unverbrüchlich festhält:

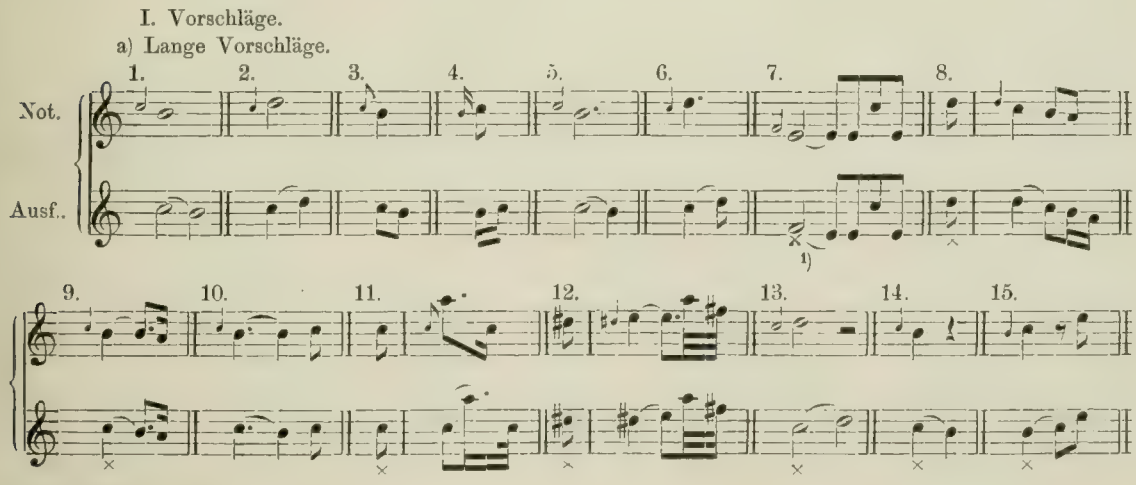
»Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden (Haupt)-Note, folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden,« auch sind alle Verzierungen in einem dem Charakter des Stücks entsprechenden (»proportionierten«) Zeitmaß auszuführen.

Vorschläge: »Diese kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurtz abgefertiget. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten; anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile (Achtelnoten) zu bezeichnen pflegte. Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.«

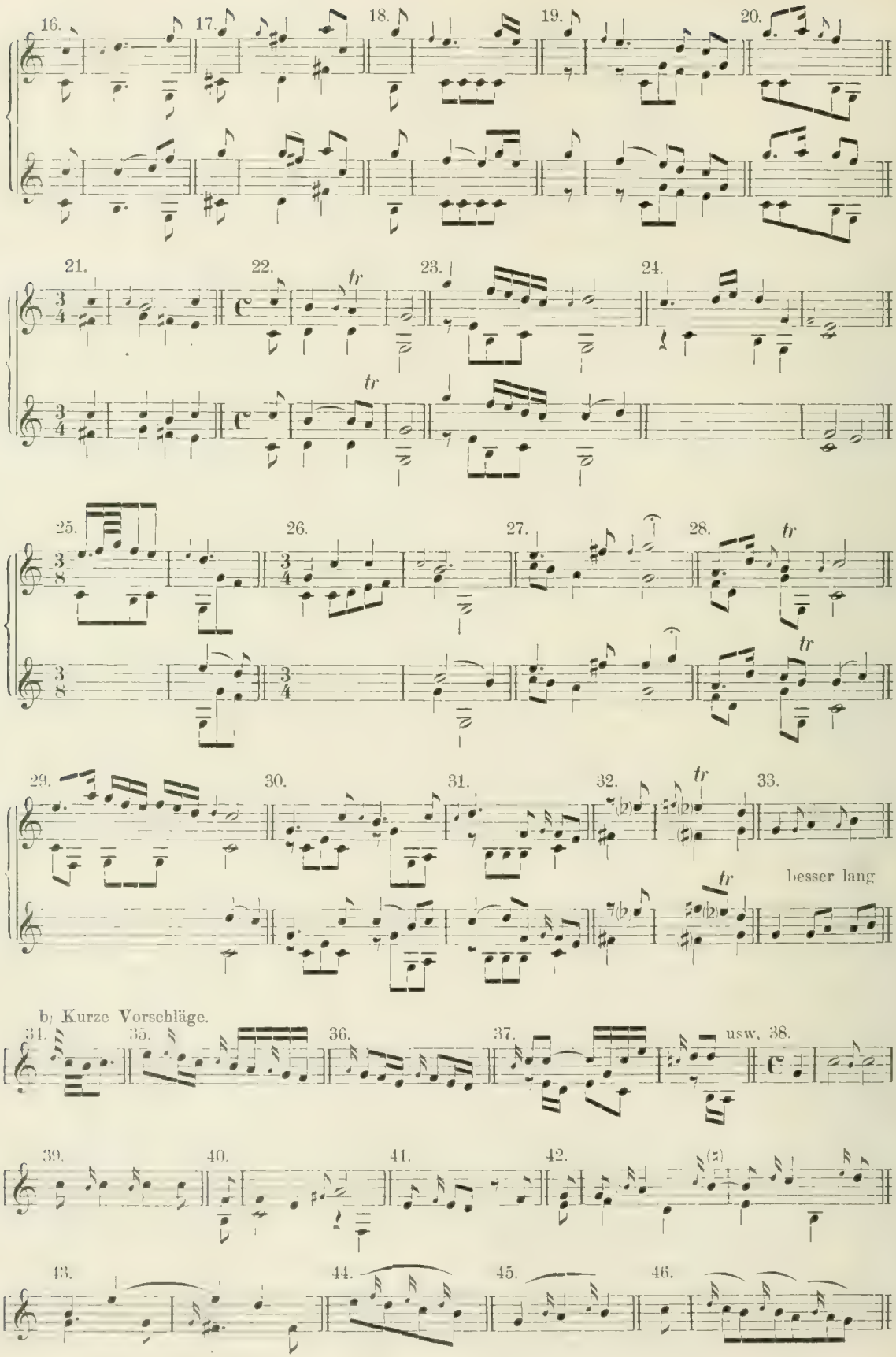
Ph.-E. empfiehlt die langen Vorschläge immer genau nach ihrer wirklichen Geltung zu notieren, — die kurzen dagegen »werden ein-, zwey-, dreymal und noch öfters geschwänzt und so kurtz abgefertigt, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret«.

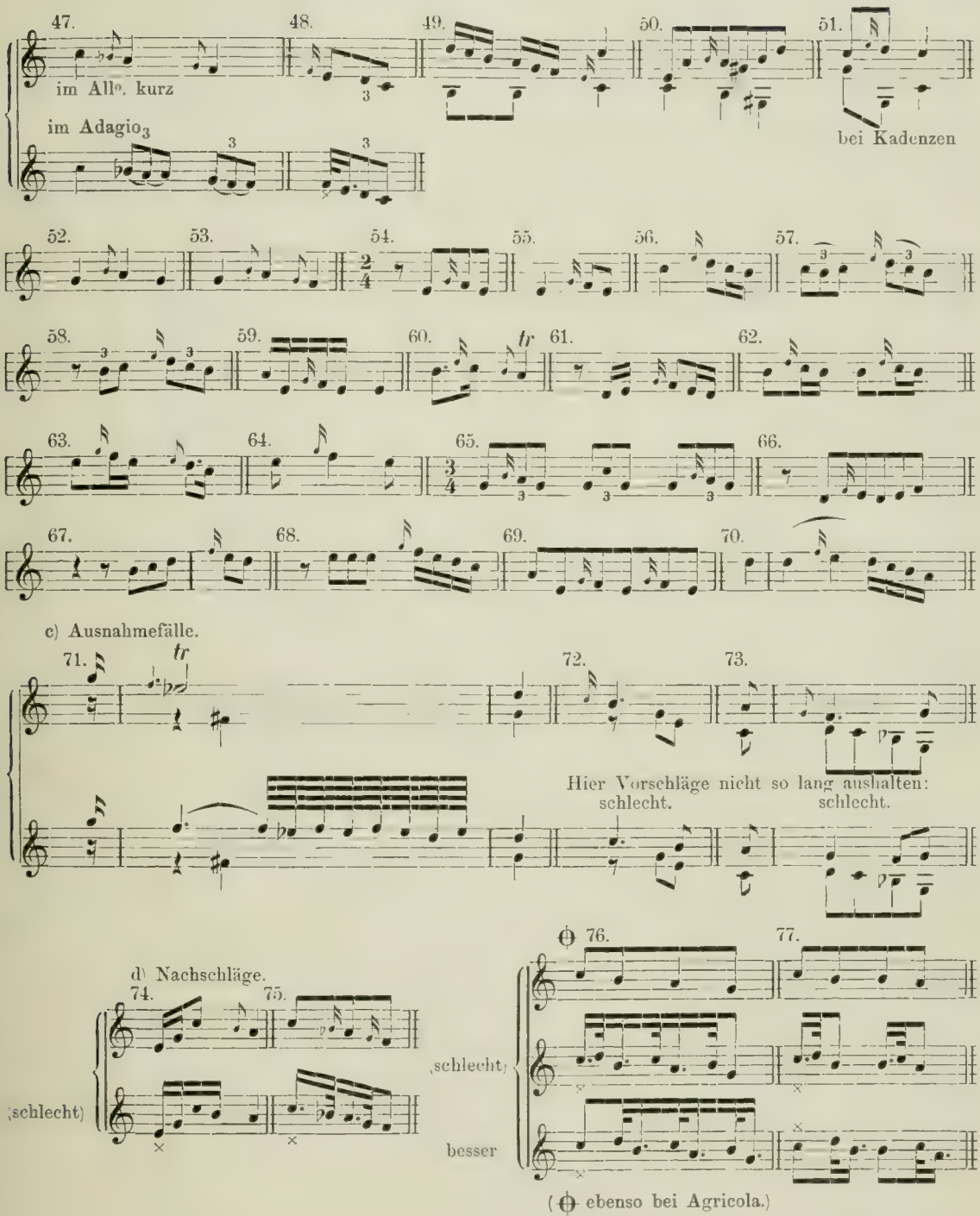
Alle Vorschläge »müssen stärcker, als die folgende Note angeschlagen und an diese gezogen werden. Der Ausdruck wenn eine simple, leise Note nach einem Vorschlage folgt, wird der Abzug genennt.« Der veränderliche (d. h. lange) Vorschlag raubt einer zweiteiligen Hauptnote die Hälfte, einer dreiteiligen $^2/_3$ ihres Wertes; folgt der Note eine Pause, oder ist sie an eine andere von gleicher Tonhöhe gebunden, so erhält der Vorschlag den vollen Wert der Hauptnote und diese tritt an die Stelle der Pause oder der angebundenen Note. Ausnahmefälle sollten die Komponisten selbst gleich in den Takt einteilen. — Bei der Bezifferung eines Stücks die langen Vorschläge unberücksichtigt zu lassen, ist eine grobe Nachlässigkeit, denn »die Begleitung kann alsdenn mehrentheils nicht anders als widrig ausfallen.«

Aus Ph.-E.s Regeln läßt sich abstrahieren, daß lange Vorschläge hauptsächlich vorkommen auf guten Taktteilen in langsamem Tempo, — kurze Vorschläge bei durchgehenden Noten im lebhaften Satz, bei Synkopen. Triolen und selbst bei solchen Figuren . Schließlich eifert Ph.-E. noch gegen »die häßlichen Nachschläge (d. h. antizipierte Vorschläge), die so gar außerordentlich Mode sind (sic) und welche leider noch darzu nicht eher gebraucht werden, als bey den sangbarsten Gedancken.«



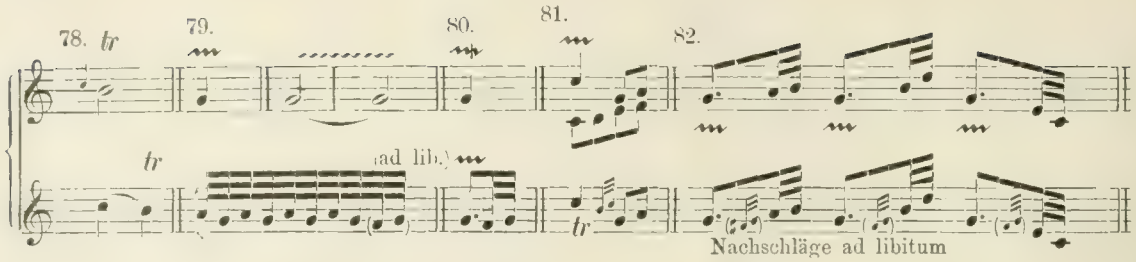
1) Bei den mit × bezeichneten Beispielen hat Ph. E. B. die Ausführung selbst angegeben; bei den übrigen hat sie der Unterzeichnete, den Vorschriften Ph. E. B.s gemäß, hinzugefügt.

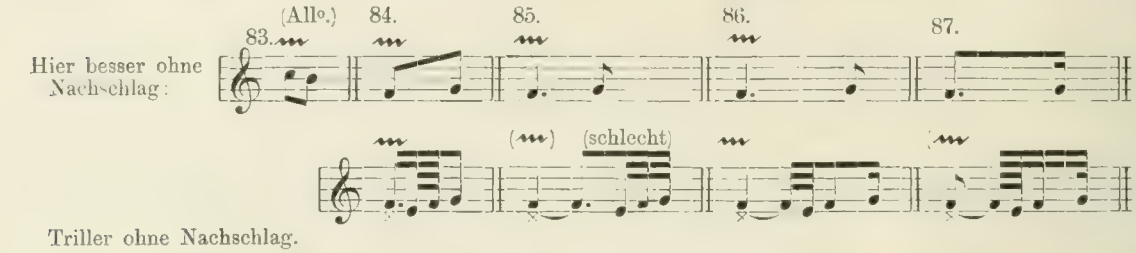

16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
tr
23.
24.
25.
26.
27.
28.
tr
29.
30.
31.
32.
tr
33.
besser lang
b) Kurze Vorschläge.
34.
35.
36.
37.
usw. 38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.



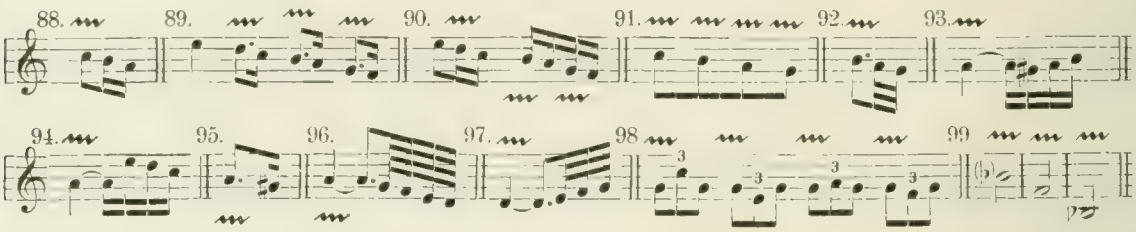
Triller. Ph.-E. unterscheidet vier Arten: den ordentlichen Tr., den Tr. von unten, Tr. von oben und den Halb- oder Prall-Triller. Der ordentliche Triller hat das Zeichen *tr* oder +, meist aber ~~ und beginnt mit dem obern Ton; »der Triller über einer Note, die etwas lang ist, hat allezeit einen Nachschlag, der so geschwind wie der Triller seyn muß . . . Die Triller ohne Nachschlag lieben eine herunter gehende Folge.« Triller mit Nachschlag werden oft so angezeigt ~~; bei dem Triller von unten (~~, und Tr. von oben (~~, ist der Nachschlag selbstverständlich. Diese Zeichen sind übrigens nur Pianisten geläufig.

Der Prall-Triller »kann nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen.« Erst seit Ph.-E. unterscheidet man systematisch zwischen ~ und ~~, als Zeichen für den Pralltriller und den gewöhnlichen (langen) Triller.

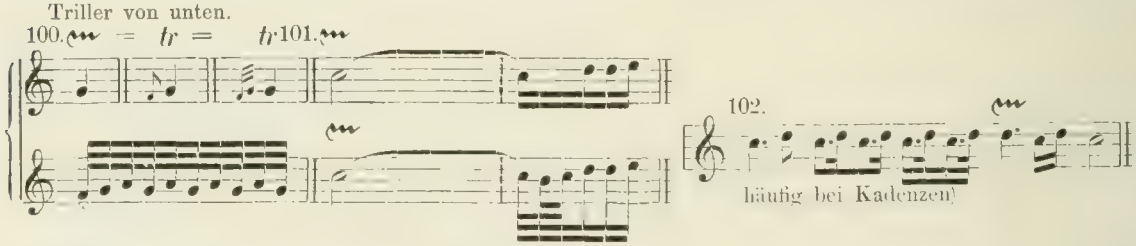




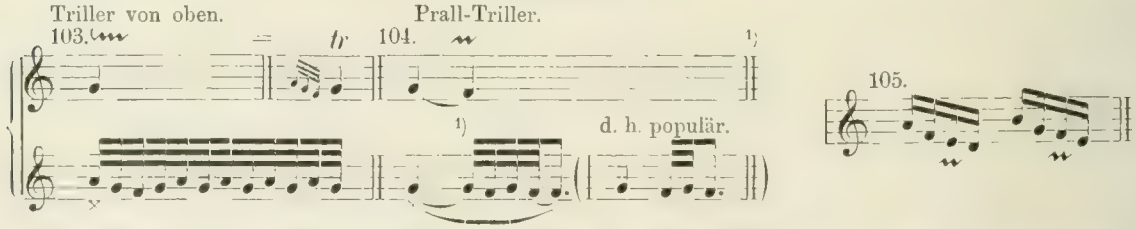
Triller ohne Nachschlag.



Triller von unten.

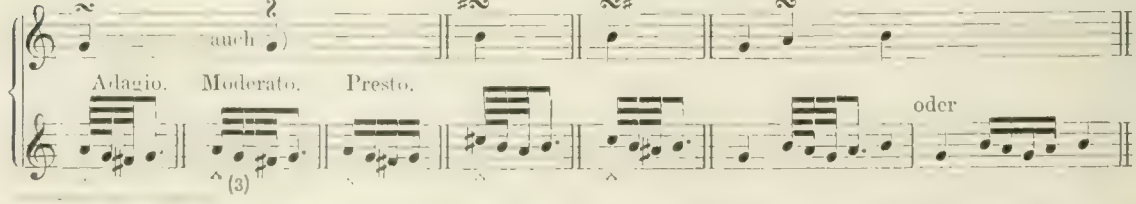


Triller von oben. Prall-Triller.

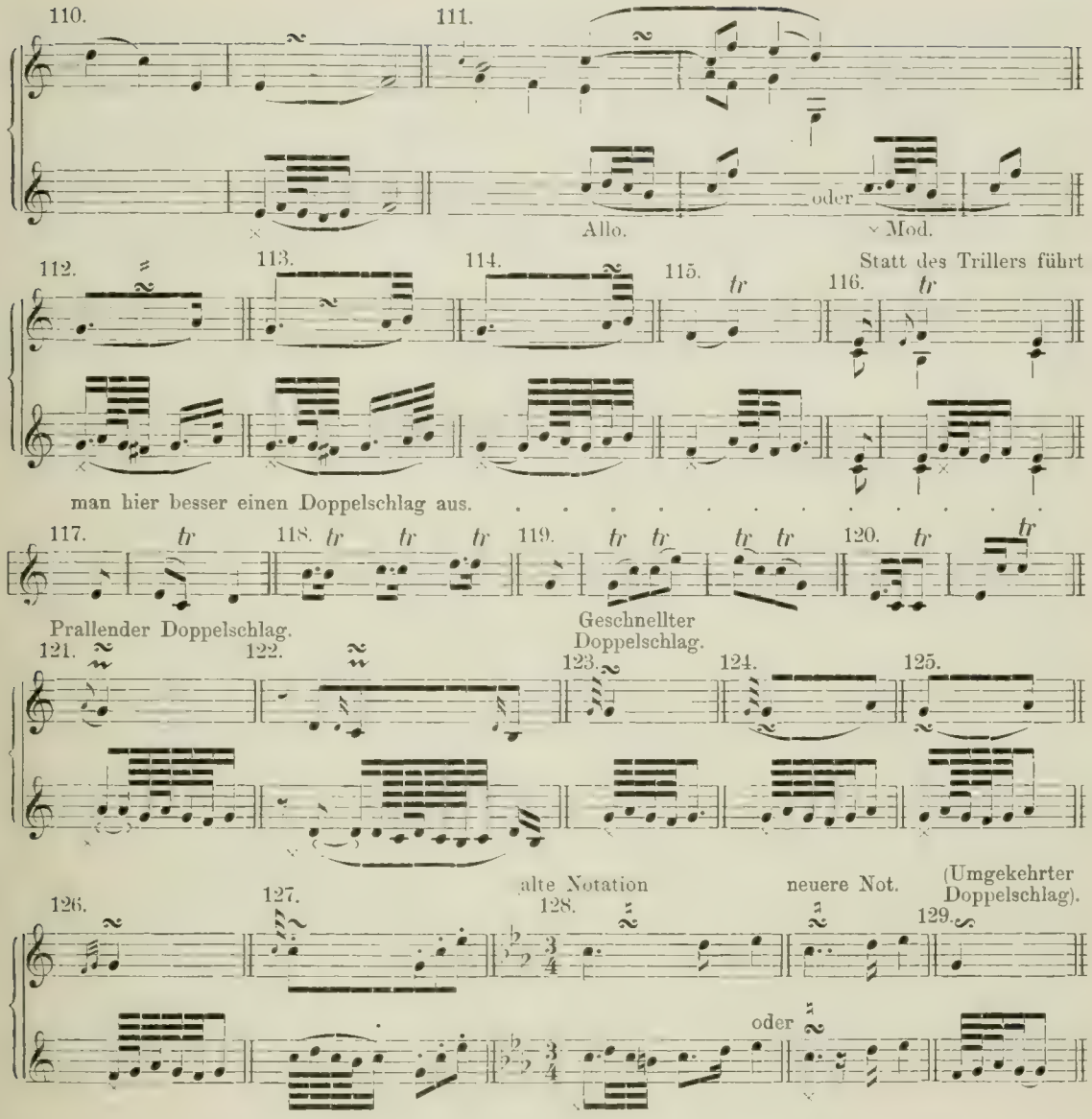


Der Doppelschlag hat das Zeichen ∾ oder ≳ und wird die allermeiste Zeit hurtig ausgeführt; betreffs der alten Notation der Versetzungszeichen s. Fig. 106–108! Auch das Doppelschlagszeichen ist außerhalb der Pianistenkreise unbekannt; deßhalb findet man häufig ein *tr* angegeben, wo ein ∾ schen sollte, z. B. in Fig. 115—120. Ph.-E. ist der Erfinder des »prallenden Doppelschlags« ≋ (der noch bei Beethoven vorkommt) und des »geschnellten Doppelschlags« eines fünfnotigen Doppelschlages[1], sowie des Zeichens ≁ für den umgekehrten Doppelschlag (den er freilich für eine Schleiferart erklärt).

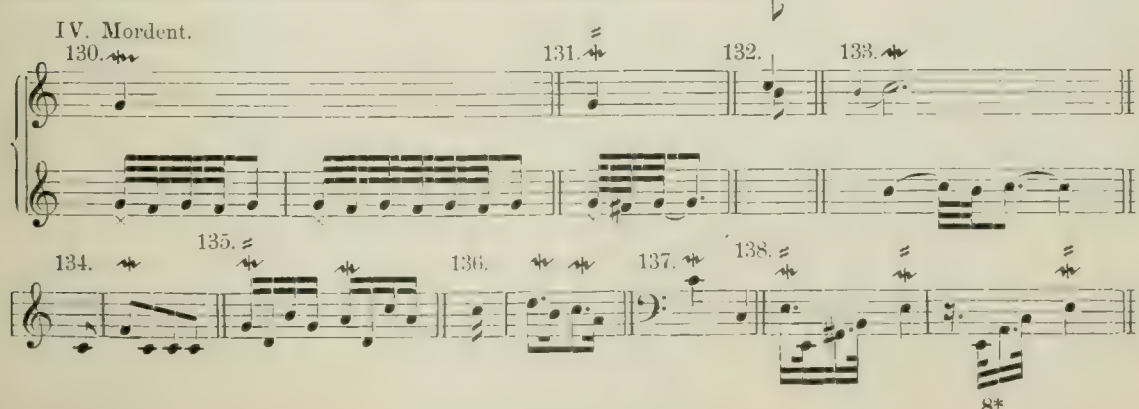
III. Doppelschlag.



1 Durchaus im Widerspruch zu Ph.-E.s deutlicher Erklärung ist im Notenbeispiel der kleine Bindebogen von g zu g weggeblieben; ein geringfügiges Versehen, das aber viele Verwirrung angerichtet hat.

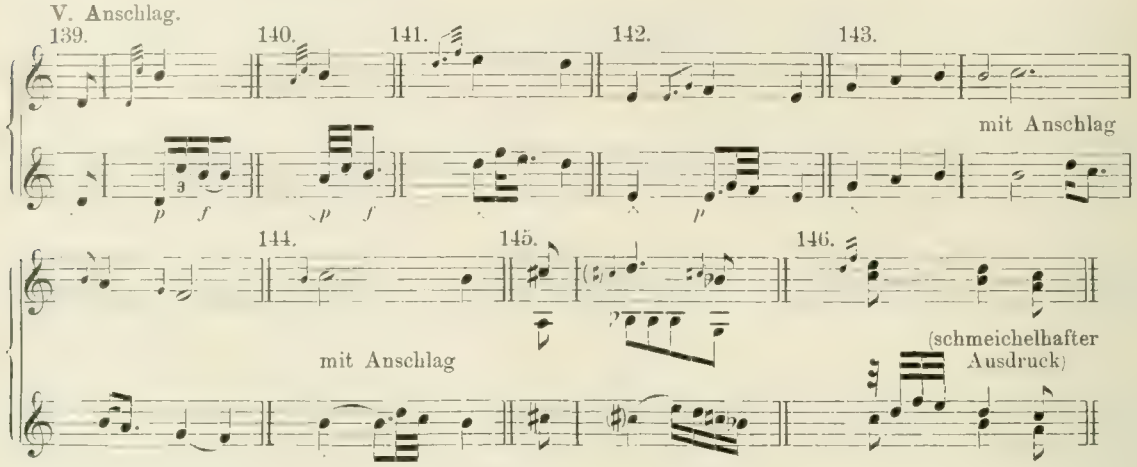


Der Mordent. Ph.-E. ist auch der Erste, der in systematischer Weise ~~ als Zeichen für den kurzen, ~~ als Zeichen für den langen Mordent gebraucht. Mordente mit dem unteren Ganzton kommen bei ihm häufig vor, während sie Agricola schon unsympatisch berühren. Noch immer lesen wir von dem kürzesten Mordent, der durch das gleichzeitige Anschlagen zweier Tasten und das sofortige Loslassen der einen entsteht:



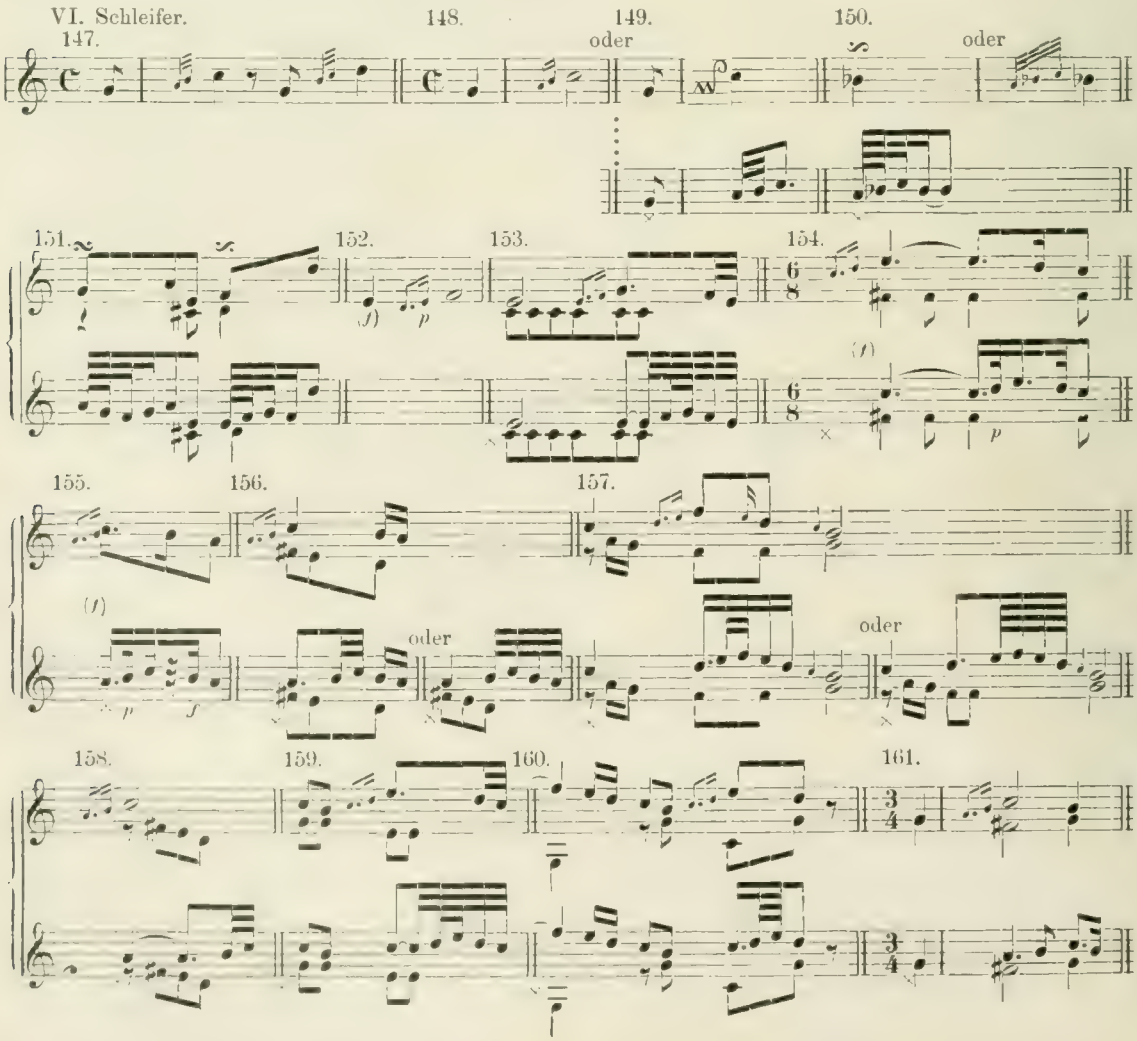
Der Anschlag weist, hinsichtlich der Betonung, die einzige nennenswerte Inkonsequenz in Ph. E. B.s System auf, indem hier die beiden kleinen Nötchen allezeit schwächer als die Hauptnote gespielt werden. Die zahlreichen Modalitäten des punktierten Anschlags, wie des punktierten Schleifers lassen sich nur annähernd bestimmen. Der Akzent fällt bei beiden Manieren auf das erste Verzierungsnötchen.

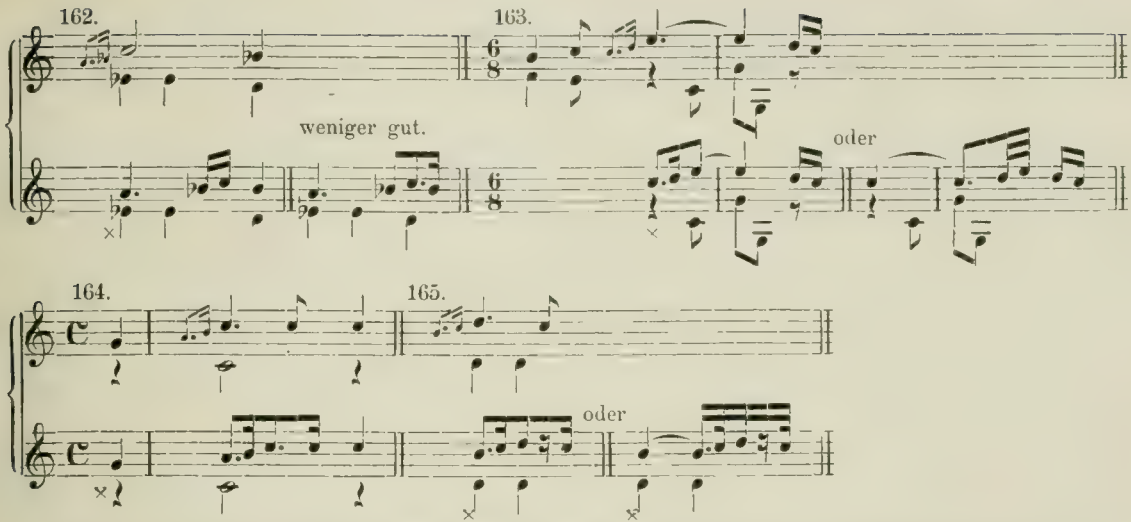
V. Anschlag.



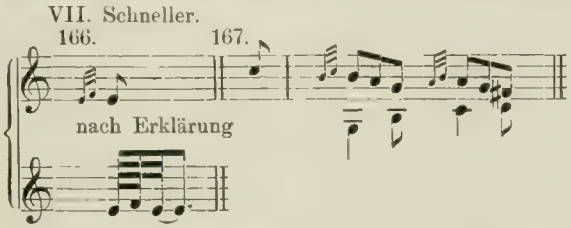
Der Schleifer wird mitunter so ∿ angezeigt. Von allen Manieren erleidet der punktierte Schleifer die verschiedenartigsten Ausführungen.

VI. Schleifer.

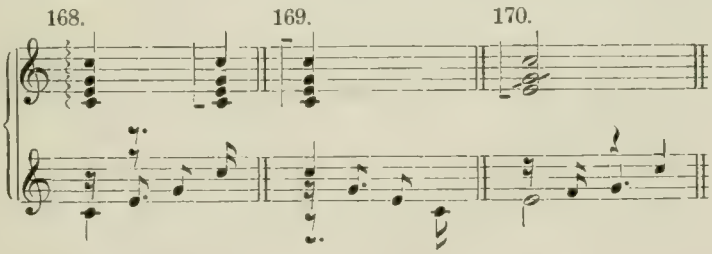




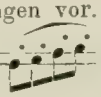
Der Schneller hat kein besonderes Kennzeichen, die beiden Nötchen werden stets ausgeschrieben und »allezeit geschwinde ausgeführt, dem Prall-Triller vollkommen ähnlich.«

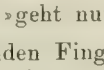


Harpeggio. Zeichen für das aufsteigende { oder ⌊, für das absteigende ⌉. Hinsichtlich der großen Harpeggien heißt es: »Wenn bey langen Noten das Wort arpeggio stehet, so wird die Harmonie einigemal hinauf und heruntergebrochen«. (Die Wiederholung der Brechung findet übrigens bei Händel und J. S. Bach gar keine Anwendung und auch bei Ph.-E. am besten nur eine beschränkte.)

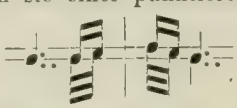


Die Acciaccatura hat das Zeichen ⁄ und kommt bei Brechungen vor. (s. Fig. 170.)

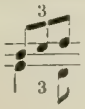
Das Tragen der Töne (unser Portament) wird so angedeutet  : »die Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen merklichen Druck.«

Die Bebung  »geht nur auf dem Clavicorde an und geschieht, indem man mit dem auf der Taste liegenbleibenden Finger solche gleichsam wiegt. Der Anfang einer Bebung wird am besten in der Mitte der Geltung der Note gemacht.«

Rhythmus. Die kurzen Noten nach vorhergegangenen Punkten werden meist (aber nicht immer) noch mehr verkürzt; desgleichen wenn sie einer punktierten Note vorausgehen.

Schreibart:
Ausführung: 

Bei Kombinationen zwei- und dreiteiliger Rhythmen richtet sich der erstere nach dem letzteren.

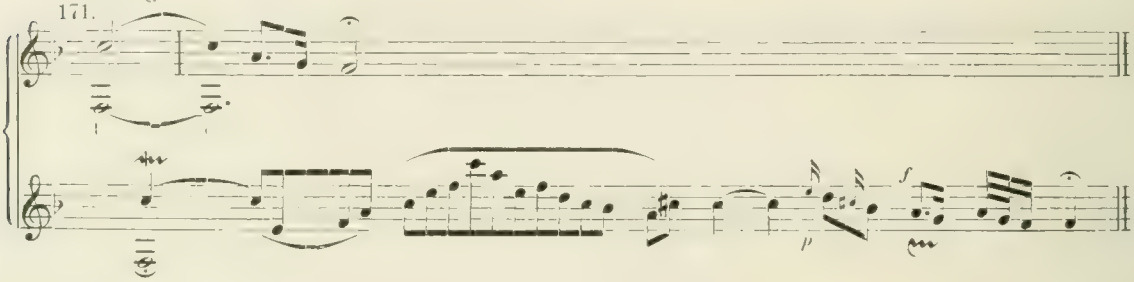
wird so gespielt: 

Das Tempo rubato entsteht, »wenn man mit der einen Hand wider dem Tact zu spielen scheint, indem die andere aufs pünktlichste alle Tactteile anschlägt«. Es erfordert »viele Urtheils-Kraft und ganz besonders viel Empfindung«.

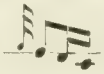
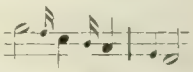
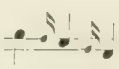
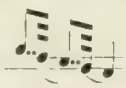
Proteste gegen das unmäßige Verzieren von Seiten der Ausführenden bilden schon seit geraumer Zeit ein stehendes Kapitel in den Schulen und fehlen auch nicht in Ph.-E.s »Versuch«. Zwar gibt er ein Probestück »wie man heut zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen zu verändern pflegt«, meint aber wie Tosi hinsichtlich solcher Varianten: »Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigsten eben so gut als das Original seyn. Denn man wählt bey der Verfertigung eines Stücks, unter andern Gedanken, oft mit Fleiß denjenigen, welchen man hingeschrieben hat und deswegen für den besten in dieser Art hält.« Nach Ph.-E.s Ansicht »kan ein Clavieriste vorzüglich sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern«, natürlich dürfen diese »nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlnen Gedancken bestehen«. Auch heute noch gilt der Mahnruf: »Aus der Seele muß man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel.«

Verzierung der Fermate.

171.

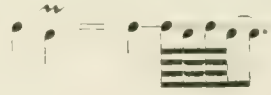


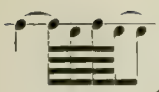
F. W. Agricola. Übersetzung von Tosis »Opinioni etc.« (1757).

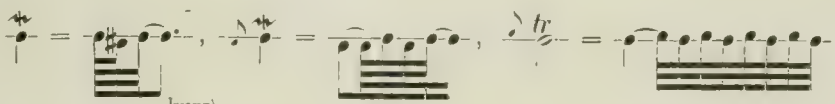
Wir beschäftigen uns hier mit den wertvollen Zusätzen, welche Agr., Schüler von J. S. Bach und Quantz, zu Tosi's Buch verfaßt hat. Emphatisch betont Agr., daß Vorschläge bei solchen Figuren  **kurz** auszuführen seien, und wenn er schon die Bach'sche Lehre adoptiert, initiale Verzierungen von der folgenden Hauptnote abzuziehen, — so wird er deswegen nicht intolerant gegen das entgegengesetze Prinzip und versteht es, sich von der Einseitigkeit Ph. E. Bachs frei zu halten. In Bezug auf die folgenden Vorschläge  bemerkt er: »Einige berühmte Ausführer wollen die beyden erstern, nach Art der Franzosen, mit in die Zeit der vorhergehenden Note gerechnet wissen. Sie führen also dieses Beyspiel  also aus:  . Sie wollen damit den Ausdruck dieser Vorschläge von dem Ausdrucke einer andern ordentlich ausgeschriebenen Figur, von eben diesen Tönen, welche dem »Lombardischen Geschmacke« vorzüglich eigen ist, unterscheiden: . Doch geben sie zu, daß bey dieser Figur die erste Note stärker und schärfer angegeben werden muß, als wenn sie ein Vorschlag wäre.« Ebenso verhält es sich mit dem Schleifer, von dem Agr. sogar sagt, daß er »eigentlich auf das schlimme leichte Tactglied fällt«. (sic.)

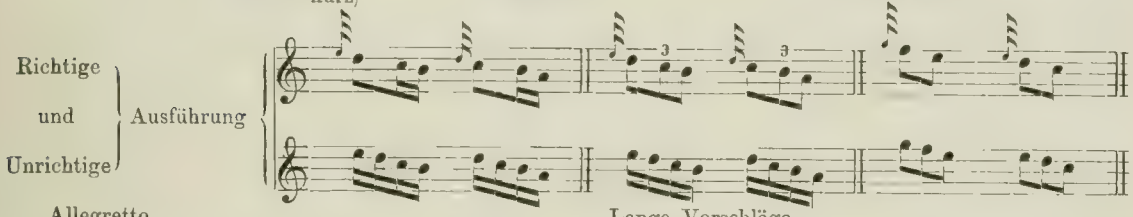
Alle (subtrahierten) Vorschläge, kurze wie lange, sind stärker anzugeben, als die Hauptnote. Lange Vorschläge hat der Sänger, wie alle langen Noten so — — vorzutragen.

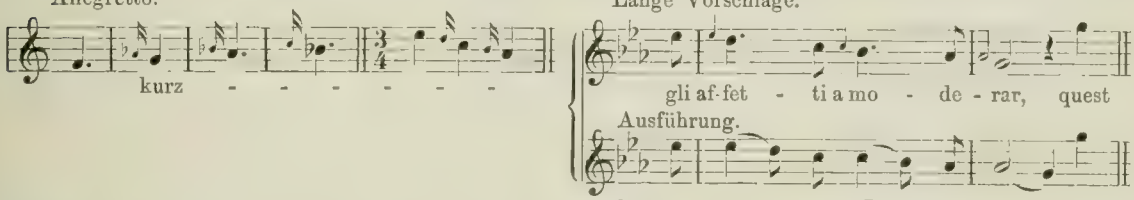
Etwas seltsam berührt die Mahnung: nach zwei kurzen Vorschlägen einen langen eintreten zu lassen (vgl. obige Figur), um so zutreffender aber ist folgender Ausspruch: »Es ist nicht möglich von was für Geltung die Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkührliches dabey übrig, welches von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers oder Ausführers abhängt.«

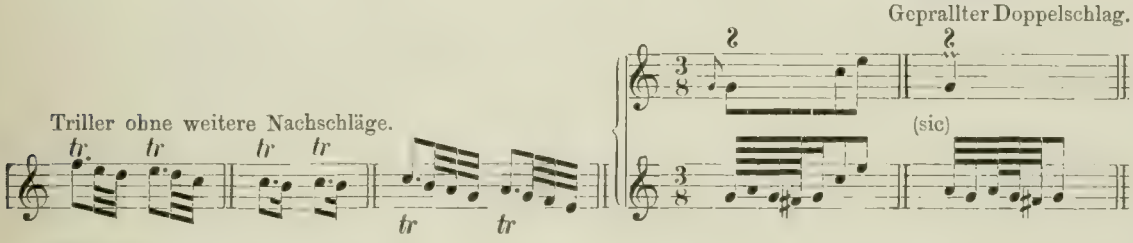
Den Pralltriller notiert Agr. so:  bestimmt ihn aber später dahin:

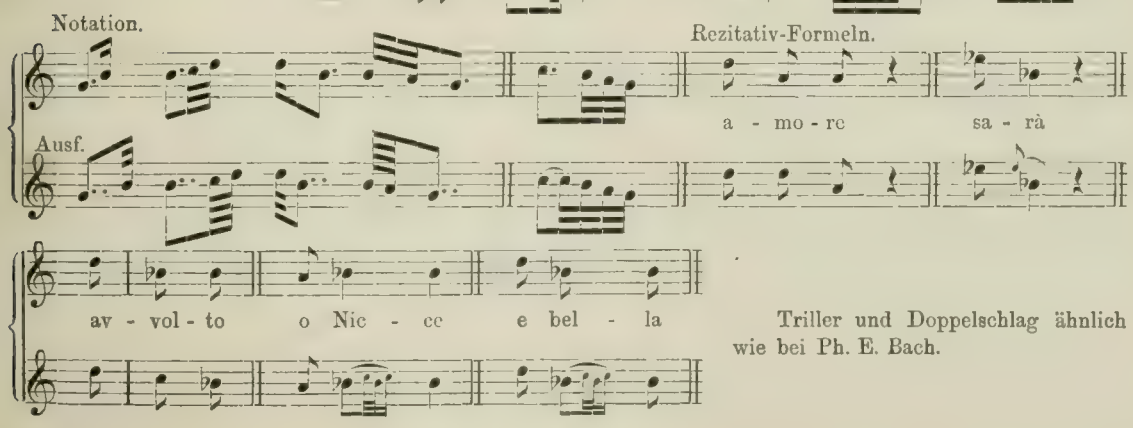
 , in Übereinstimmung mit seiner Theorie des Mordents und des Trillers mit Vorschlag:











Triller und Doppelschlag ähnlich wie bei Ph. E. Bach.

C. F. Reichardt. Über die Pflichten des Ripien-Violinisten.« (1776.)

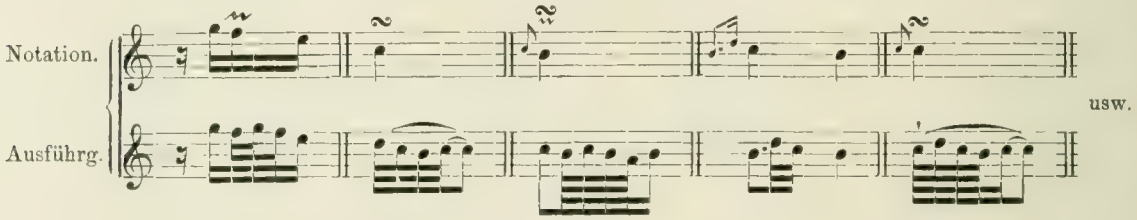
Ein nützliches Büchlein. Die Berliner Hofkomponisten und Hofkapellmeister Quantz, Agricola, Reichardt befolgten eine konsequente Politik und glichen sich in ihrer Vorliebe für die Antizipation, für die Verschärfung des punktierten Rhythmus und für den viertonigen Pralltriller.

Sonst stützt sich Reichardt hauptsächlich auf Ph. E. Bach, »ein Original-Genie«!

R. schreibt: »Es giebt auch noch Vorschläge von ganz kurzer Dauer, die man den Noten anhängt, ohne daß diese etwas von ihrer Geltung zu verlieren scheinen, diese bezeichnet man gemeinhin dadurch, daß man sie zwey, dreimal schwänzt, dahingegen die erstern (d. h. die langen Vorschläge) gemeinhin als kleine Achtelnoten geschrieben werden.« Nicht überflüssig war zu jener Zeit die Mahnung: »Die allerstrengste Pflicht des Ripienisten, ... ist die größeste Gewissenhaftigkeit in der Ausübung. Nicht eine Note, nicht einen Strich mehr oder anders, als da steht«.

G. S. Löhlein. Klavierschule (1765 und 1781); Violinschule (1774).

Beide Werke waren sehr verbreitet; die Klavierschule ward sogar später von A. E. Müller und dann von Czerny nochmals herausgegeben. Als einer der vielen Versuche, Ph. E. Bachs System zu popularisieren, bietet die Schule wenig Neues für uns[1]).



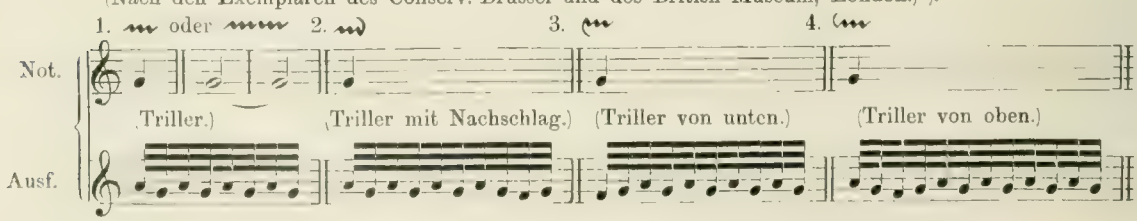
J. S. Petri. Anleitung zur praktischen Musik (1767 und 1782).

Speziell vom kurzen Vorschlag sagt Petri (hierin Agricola beipflichtend): »Er muß stärker als die folgende Note selbst vorgetragen werden«.

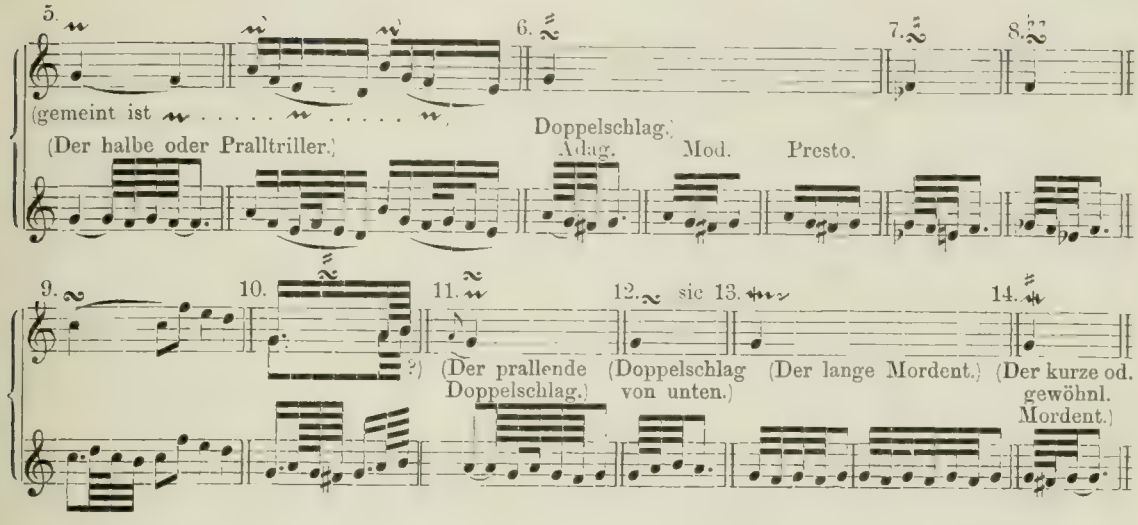
Johann Christoph Friedrich Bach (der dritte Sohn Joh.-Seb.s.). »Musikalische Nebenstunden.« (1787.)

Bis jetzt hat man sich in Verzierungsfragen immer nur auf den zweiten Sohn des großen Bach, auf Ph.-E., gestützt. Es dürfte sich aber empfehlen, auch den dritten Sohn: Joh.-Christoph, zu Rat zu ziehen, den sogenannten »Bückeburger Bach«, da dieser sich im allgemeinen mehr an des Vaters Stil angeschlossen hat.

(Nach den Exemplaren des Conserv. Brüssel und des British Museum, London.)[2]).

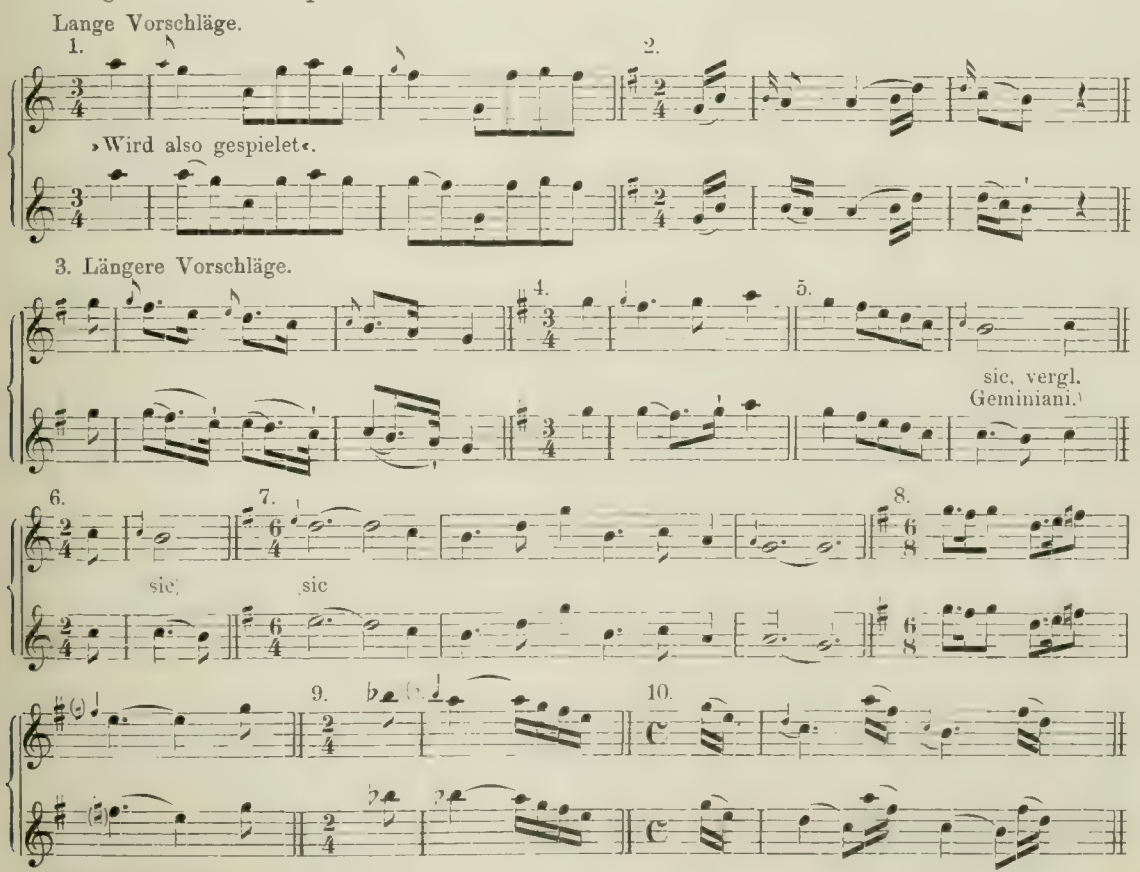


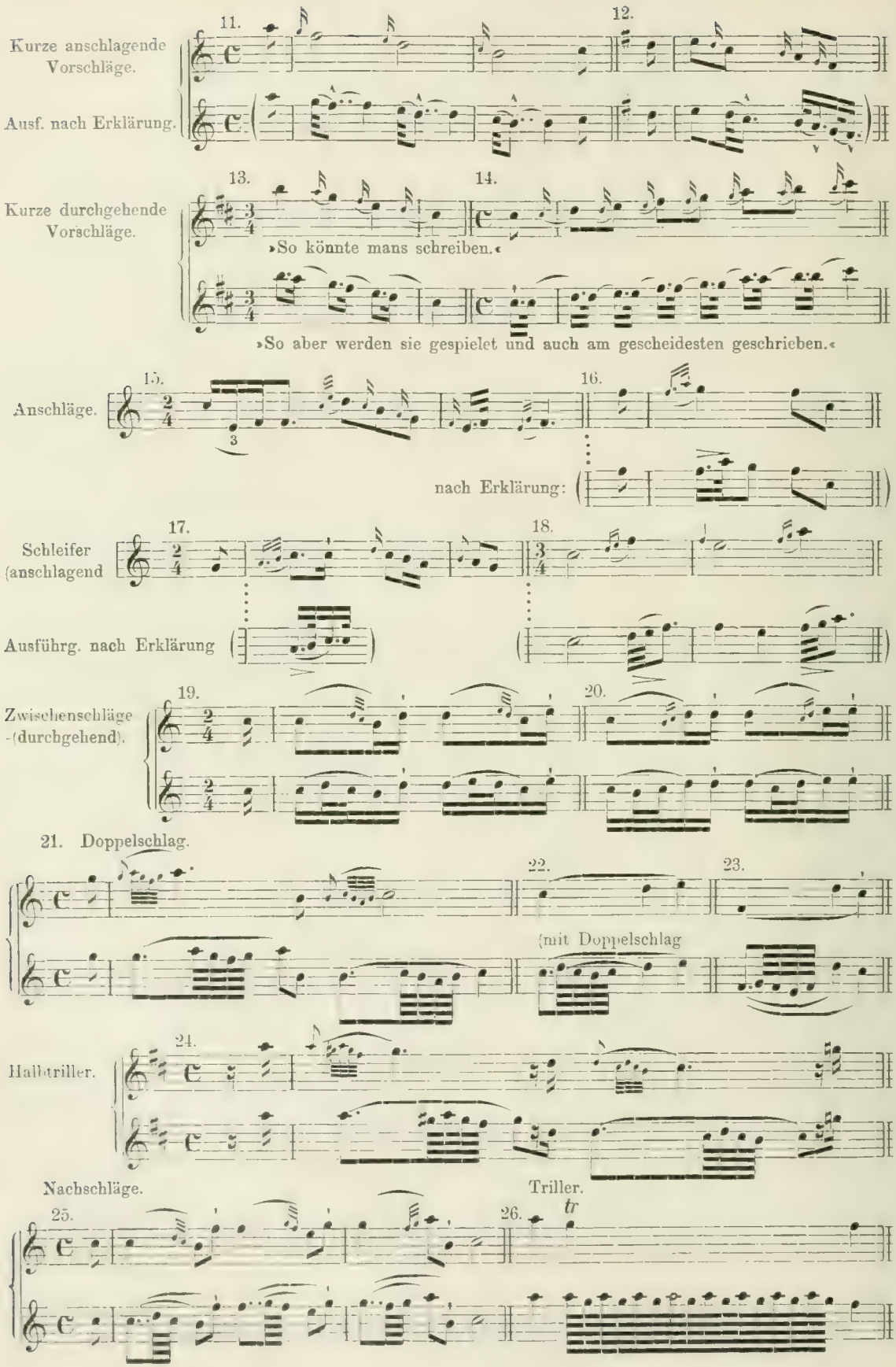
1 Dies gilt in erhöhtem Maße von J. F. Wiedeburgs »Der sich informierende Klavierspieler« (1765 usw.).
2) Dannreuther gibt diese Tabelle auffallend ungenau wieder.



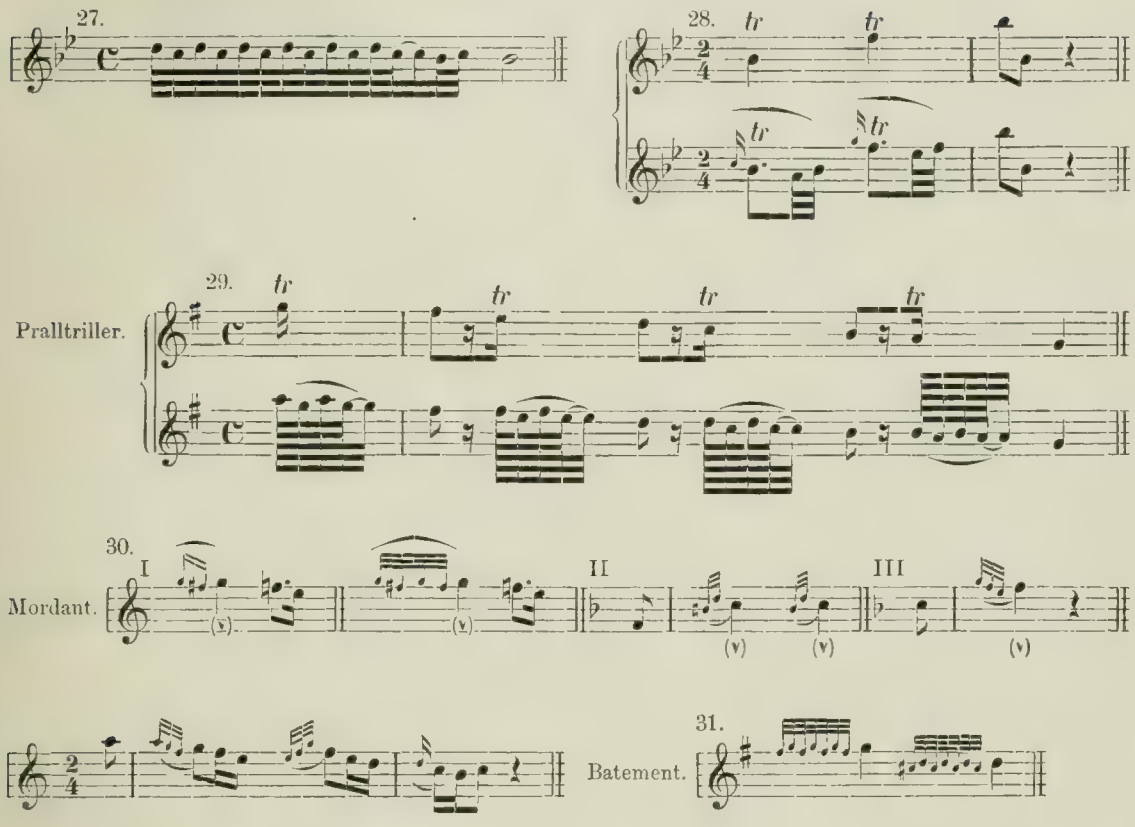
Leopold Mozart. »Gründliche Violinschule«. (1756 und 1769.)

Beherrschte französischer Einfluß die Ornamentik der norddeutschen Schule, so dominierte italienischer nicht minder in der süddeutschen; namentlich den »Trattato delle appoggiature« des Tartini hat Leopold Mozart zur Assistenz herangezogen und ihm nicht wenige Notenbeispiele entlehnt. Aber trotz des Unsegens einer vagen Terminologie, den M. hiermit übernahm, blieben seiner Violinschule noch Vorzüge genug erhalten, um ihr auf lange Zeit eine führende Stellung zu sichern. Was die Mozartsche Lehre von der Ph. E. Bachschen unterscheidet, ist in erster Linie das Axiom, daß beim kurzen Vorschlag die Betonung der Hauptnote zukommt und daß die durchgehenden Verzierungen in die Zeit der vorhergehenden Hauptnote fallen.




Kurze anschlagende Vorschläge.
11.
12.
Ausf. nach Erklärung.
Kurze durchgehende Vorschläge.
13.
14.
»So könnte mans schreiben.«
»So aber werden sie gespielet und auch am gescheidesten geschrieben.«
Anschläge.
15.
16.
nach Erklärung:
Schleifer (anschlagend
17.
18.
Ausführg. nach Erklärung
Zwischenschläge (durchgehend).
19.
20.
21. Doppelschlag.
22.
23.
(mit Doppelschlag
Halbtriller.
24.
Nachschläge.
Triller.
25.
26.
tr

Triller wie bei Tartini 13a und c; ferner Triller mit Nachschlag:

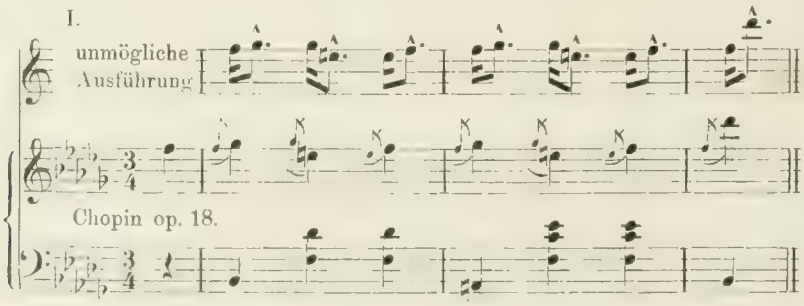


Hinsichtlich der »langen und längeren Vorschläge« gibt L.-M. die bekannten Regeln, wonach sie der Hauptnote die Hälfte, $^2/_3$ ($^3/_4$), ja selbst den vollen Wert entziehen können; der Vorschlag erhält dabei den Akzent und ist stets an die Hauptnote zu binden. (Fig. 1—10.) »Nun giebt es auch kurze Vorschläge, bey denen aber die Stärke nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist.« (Fig. 11, 12.) L.-M. unterscheidet anschlagende und durchgehende Verzierungen im Sinne Quantz und fährt fort »Dies waren nun lauter anschlagende Vorschläge, die der Componist anzeigen muß, oder wenigstens soll und kann: wenn er sich anders eine vergnügliche Hofnung eines guten Vortrags seiner niedergeschriebenen Stücke machen will. Und bey allem dem wird manche gute Composition oft elendig gemartert. Nun kommen wir auf die durchgehenden Vorschläge, Zwischenschläge und andere dergleichen Auszierungen, bey denen die Stärke auf die Hauptnote fällt. Die durchgehenden Vorschläge gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote, sondern sie müssen in der Zeit der vorhergehenden Note gespielet werden.« (Fig. 13, 14.) Schleifer: »Die erste und punctierte Note wird stärker angegriffen und lange ausgehalten, die zwote abgekürzte aber in der möglichsten Kürze mit der Hauptnote stille daran geschleifet. Man machet den Schleifer aber auch mit gleichen Noten, doch fällt auch hier die Stärke auf die erste der zwo Vorschlagsnoten«. Beim »Anschlag mit zwo gleichen Noten werden diese dagegen schwach angespielt und nur die Hauptnote stark vorgetragen,« während man den punktierten Anschlag wie den punktierten Schleifer behandelt. (Fig. 15—18.) »Der Doppelschlag ist eine Auszierung von vier geschwinden Nötchen, schier ebenso sieht der Halbtriller aus, nur daß er umgekehret ist.« (sic.) (Fig. 21—24.) Der Triller beginnt mit dem obern Ton und kann mit einem Nachschlag schließen, selbst wenn derselbe nicht angezeigt ist. »Mit einem schnellen Vorschlage und Nachschlage spielt man alle kurzen Triller.« Für die Kadenz empfiehlt L.-M. den allmählich stärker und schneller werdenden Triller, wobei er aus dem »Trattato« des Tartini das Beispiel 11 kopiert. Auch entlehnt er diesem Buche die Beispiele 13 und 14, substituiert aber für die Oscillation c-dis, die modernere von c-d. Den Pralltriller beginnt L.-M. ebenfalls mit dem Hilfston und gewährt ihm vier Noten à la Agricola. »Diese Triller sind aber nur kurze und geschwinde Triller ohne Nachschlag. (trilleti.) Trillerketten erhalten einen Nachschlag nur wenn sie in langsamem Tempo aufsteigen. Die Bezeichnung »Mor-

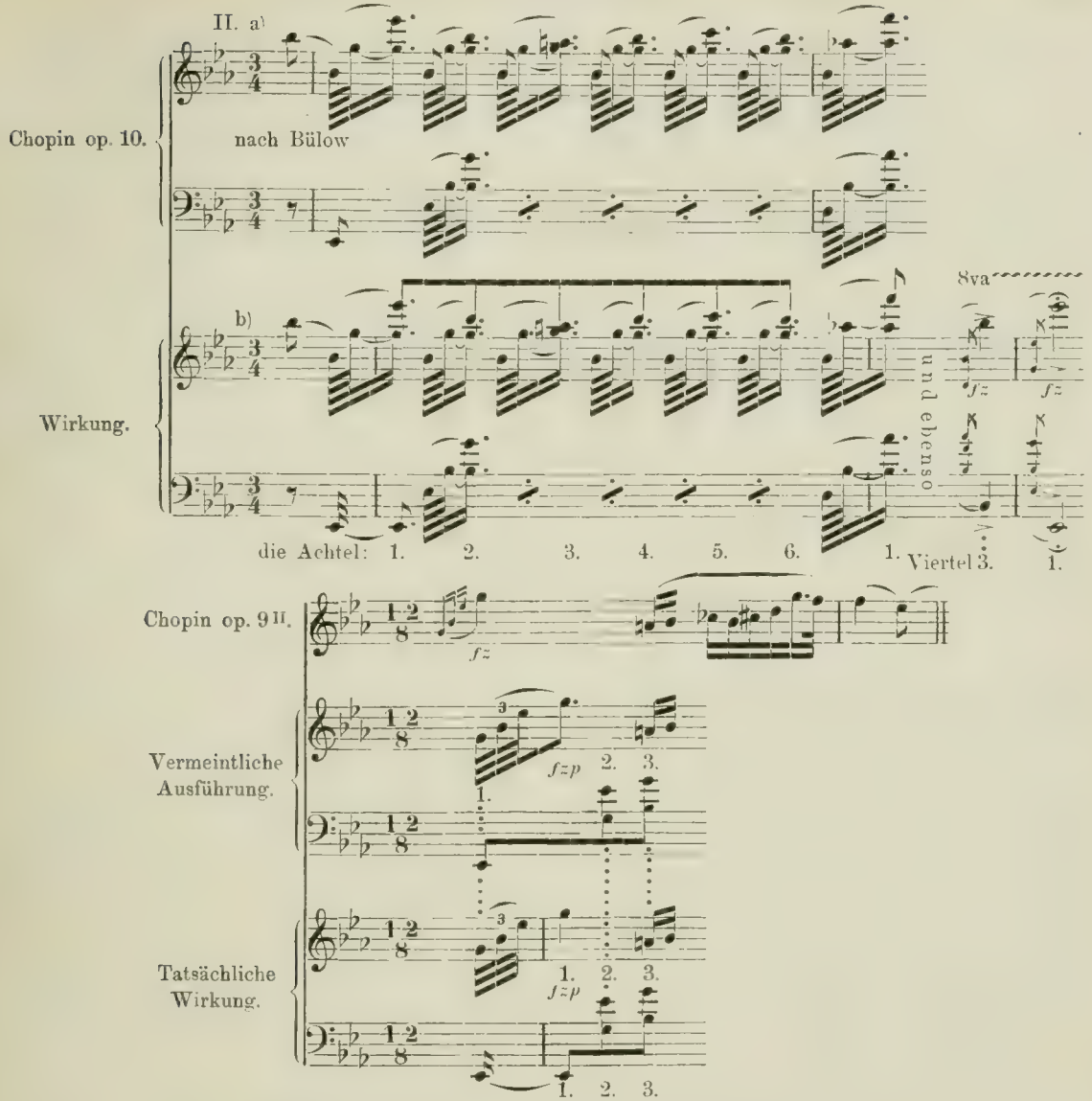
dent ist auch für L.-M. ein Verlegenheitsbegriff: der ganze Abschnitt steht überhaupt unter dem Zeichen Tartinis. M. unterscheidet drei Arten des Mordent und bei allen dreien fällt der Akzent auf die Hauptnote. (Fig. 30.) Während der Mordent mit dem Hauptton anfängt, beginnt das Batement mit dem untern Halbton. (Fig. 31.) Ribattuta, Groppo, Tirata, Circulo und mezzo Circulo werden alsdann noch in der üblichen Weise kommentiert. Zum Schluß ermahnt L.-M.: Alle diese Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo spielet; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit und nur zur Abwechselung einiger öfter nacheinander kommenden Passagen ... Absonderlich aber hüte man sich vor allen willkührlichen Zieraten, wenn mehrer aus einer Stimme spielen.«

Nachdrücklich warnt L.-M. vor solchen Ausführenden, welche die Stücke »recht närrisch verzieren und verkräuseln« und ruft schlieslich aus: Genug! Man mache keine oder nur solche Auszierungen, die weder die Harmonie noch die Melodie verderben« ...

Wie bereits erwähnt, ist L.-M. der Erste, der beim anschlagenden kurzen Vorschlag den Akzent auf die Hauptnote verlegt und die Lehre aufstellt: Wir können in dieser Forderung nur den mißglückten Versuch erblicken, die alte Theorie, — welche Verzierungen von der nachfolgenden Hauptnote subtrahierte — mit der neuen Richtung zu versöhnen, welche auf Antizipation der kleinen Nötchen hindrängte. Die M.sche Doktrin ist als allgemeines Prinzip unzulänglich und beruht in den meisten Fällen auf einer Selbsttäuschung des Ausführenden. Befragen wir zunächst den unbefangenen Hörer, — (und man beurteilt doch alle Musik danach, wie sie sich anhört, nicht wie sie sich ansieht — so ist für diesen die Streitfrage von vornherein erledigt. Er richtet sich einzig und allein nach den Akzenten: da, wo die stärkste Betonung eintritt, beginnt für ihn der Takt, und alles was diesem Hauptakzent vorangeht, verweist er in das vorige Taktglied. Bei schnellem Tempo wirkt die Gravitation des Akzents so übermächtig, daß die Ausführung geradezu unmöglich wird, wie z. B. in Fig. I [1]). Aber auch in langsamerem Tempo ist der Rhythmus für den Hörer nur so lange faßbar, als der Stärkegrad der zweiten Note den der ersten nicht übertrifft; sobald eine weitere Stärkeverschiebung zu Gunsten der zweiten Note eintritt, verwandelt sich für ihn der obige Rhythmus in Wer demnach der alten Regel gemäß das schwache Verzierungsnötchen gleichzeitig mit dem Baß anschlägt, mag sich immerhin in der Illusion wiegen, die betonte Melodienote **nachschlagend** eingeführt zu haben — tatsächlich hat er statt dessen dem ganzen Akkord den Stempel der Antizipation aufgedrückt: Der Zuhörer verzögert ein wenig seine Entscheidung, — sobald aber der ersehnte Akzent eintritt, beginnt er von diesem eine neue Zählzeit.



1 Die rhythmische Elastizität Chopinscher Tongemälde läßt sie für unsere Versuche besonders geeignet erscheinen. — Trotzdem, daß Bülow bei der Etüde op. 10, Nr. 11 die Ausführung a) speziell in Noten vorschreibt, ist die Wirkung doch wie bei b), sobald die Melodienoten die ihnen gebührende emphatische Betonung erhalten. Solche minimale Verzögerungen sind beim ausdrucksvollen Vortrag selbstverständlich durch gelegentliche, unmerkliche Beschleunigungen wieder auszugleichen, und über derartige rhythmische Finessen belehrt man sich am besten, indem man einen ausdrucksvollen Vortrag mit dem Metronom begleitet.



Bérard (Blanchet). »L'art du chant« (1755).

Bérard ist der angebliche, Blanchet der wirkliche Verfasser dieser einst hochgepriesenen Gesangschule[1]), die u. a. folgenden Ausspruch von verblüffender Naivität enthält:

»Il est surprenant qu'on ne se soit point avisé jusqu'ici de déterminer le nombre des agrémens et d'en expliquer la nature ... C'est d'abord un grand inconvénient, que de n'avoir que trois signes pour douze agrémens que j'ai distingués: on désigne par cette seule croix + quatre cadences (Triller), on exprime par ce trait ~~~ la demi cadence (getrillte Note); on représente les deux port de voix (Vorschläge) et le coulé (Schleifer) par cette notte /: on n'a point de signe pour l'accent (Vorschlag), le flatté Mordent) ou balancé (Bebung) et les sons filés entier (Messa di voce) et demi filés.« ... Zu diesen drei, als bekannt vorausgesetzten Zeichen erfindet der Verfasser noch sieben neue, mit welchen wir unsere Leser verschonen wollen, da sie keinen Anklang fanden.

G.-B. Mancini. »Riflessioni pratiche sul Canto figurato« (1774 und 1777).

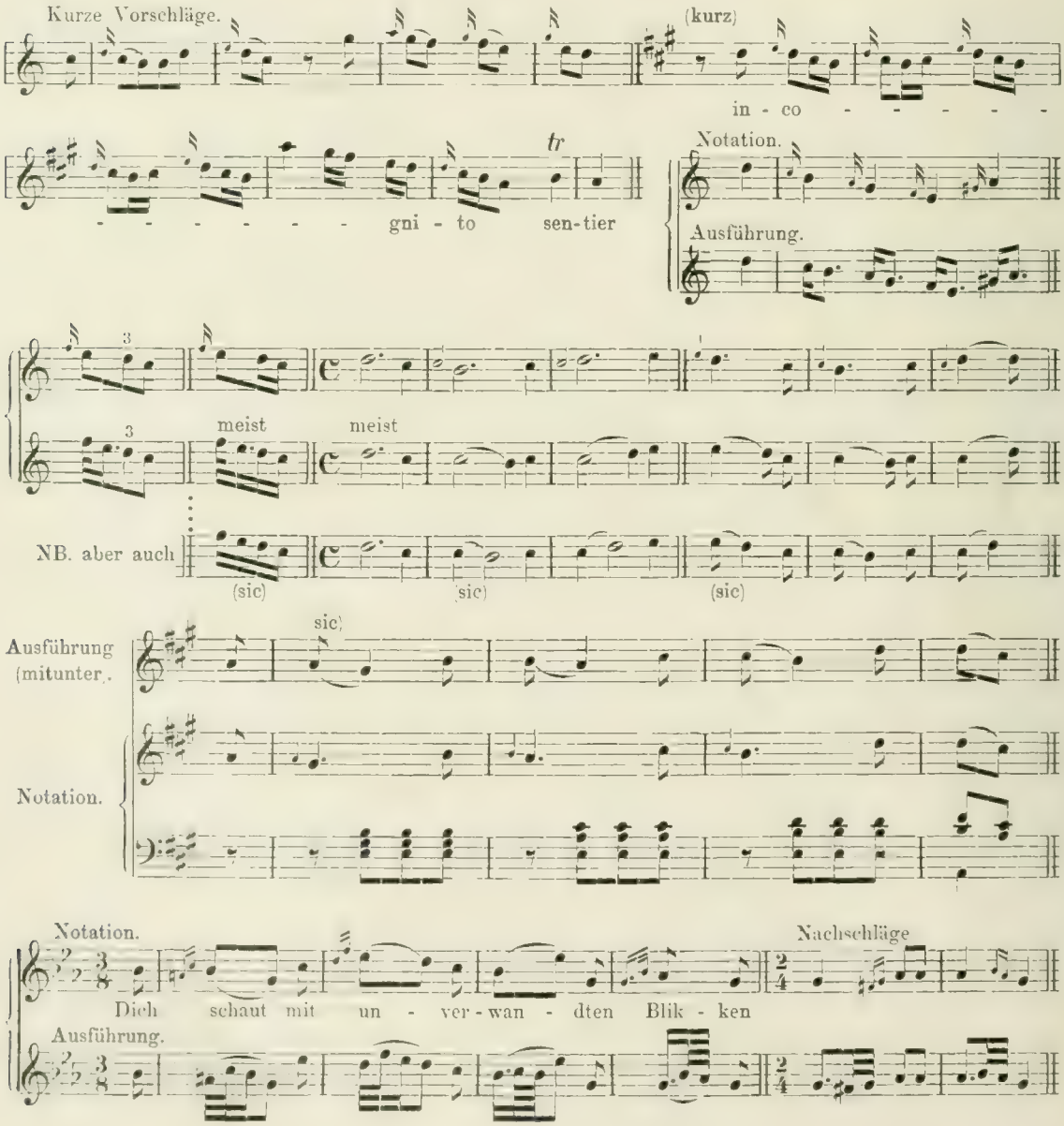
Eine der besten italienischen Gesangschulen. Ihre Trillerlehre fußt auf Tosi. Die zunehmende Geringschätzung des Ornaments beklagend, gipfelt sie in dem Ausruf: »Oh trillo, sostegno (Stütze), decoro e vita del canto!«

Den Triller beginnt die Hilfsnote. Der Mordent wird richtig erklärt (eine Seltenheit bei Italienern). Durch schmucklose und natürliche Deklamation des Rezitativs sollen die früher gebräuchlichen Unterscheidungen beim Vortrag des Kirchen-, Kammer- und Theater-Rezitativs wegfallen. Vgl. S. 87.

1) Ein Prozeß hat diese Tatsache ans Licht gefördert.

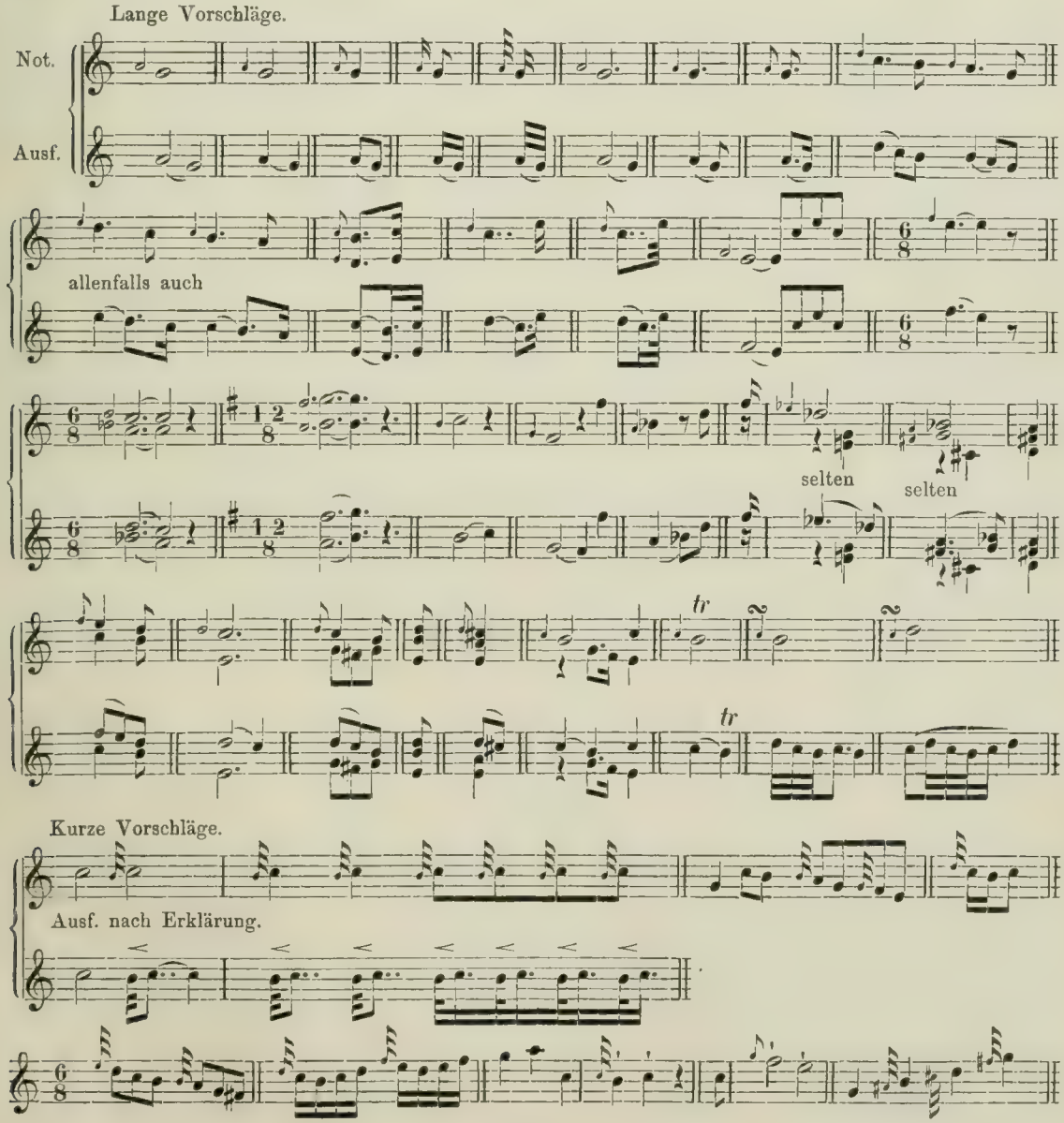
I. A. Hiller. »Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang« nebst »Exempel Buch« (1774). »Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang« (1780).

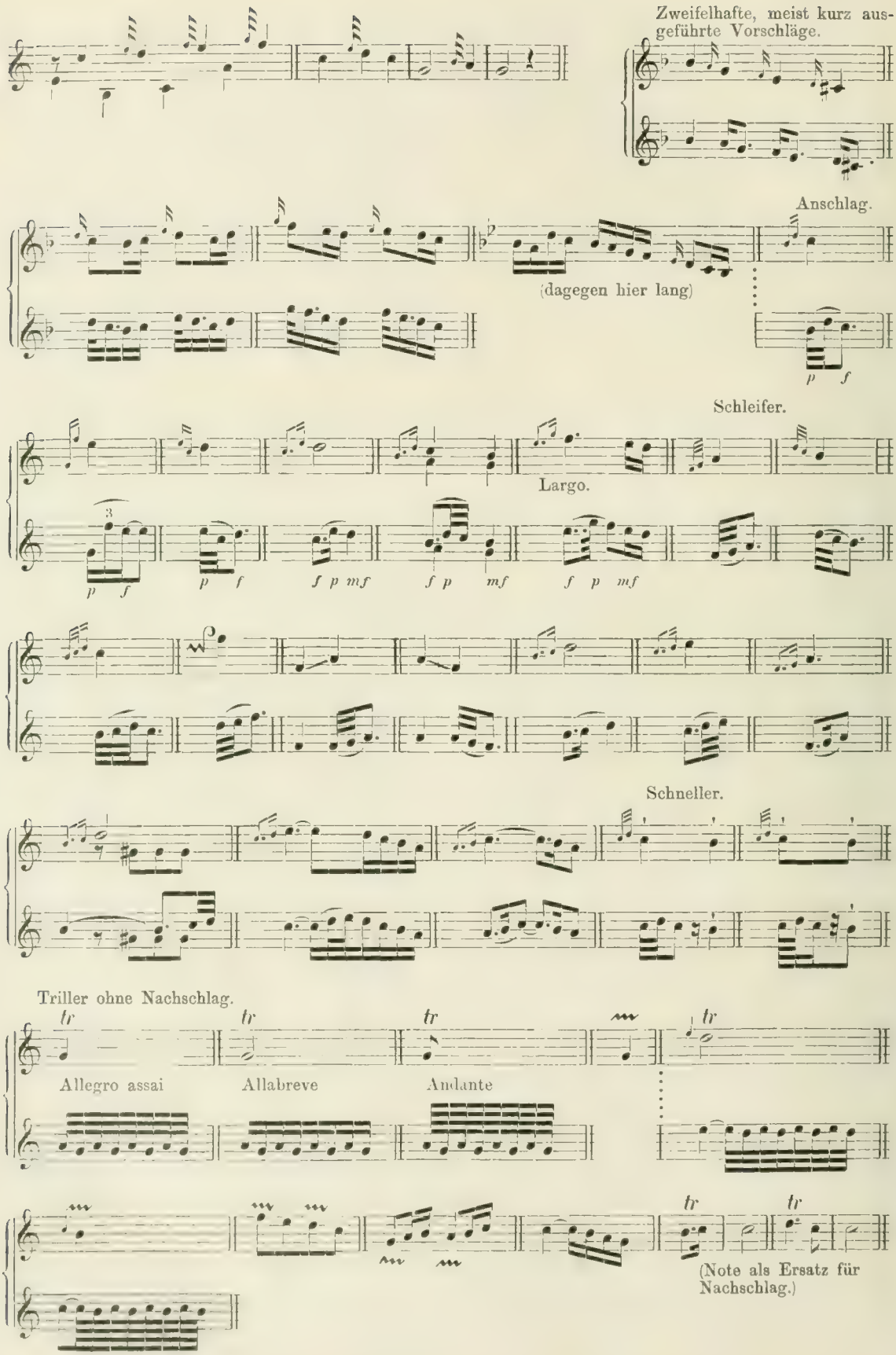
Hiller schreibt: »Jedermann singt (in Deutschland) und der größte Teil singt schlecht... Immer noch haben die Italiäner wenn nicht in andern Theilen der Musik, doch gewiß im Gesange den Vorzug vor uns, und dürften ihn auch wohl noch lange behalten.« Den Hauptgrund für die Rückständigkeit der Deutschen auf diesem Gebiete findet er in dem Mangel an geeigneten Schulen. Obwohl ein Freund des italienischen Ziergesanges, ist H. doch keineswegs geneigt, dessen Extravaganzen zu billigen. Im allgemeinen stützt er sich auf Ph. E. Bach, wiederholt dessen Hauptregeln und bestätigt dabei, daß man in Vokalkompositionen häufig das Trillerzeichen notiert finde, wo doch ein Doppelschlag beabsichtigt sei. Von dem letzteren bemerkt er außerdem, daß er nur in schnellem Tempo aus vier gleichen Noten bestehe, während im langsamen Zeitmaß die beiden ersten Noten schneller anzugeben seien, als die beiden letzten. Der Leser notiere sich ferner als Neuerung, daß von jetzt ab der Vorschlag vor einer punktierten Note derselben häufig nur $^1/_3$ (statt wie vordem $^2/_3$) ihres Wertes entzieht!

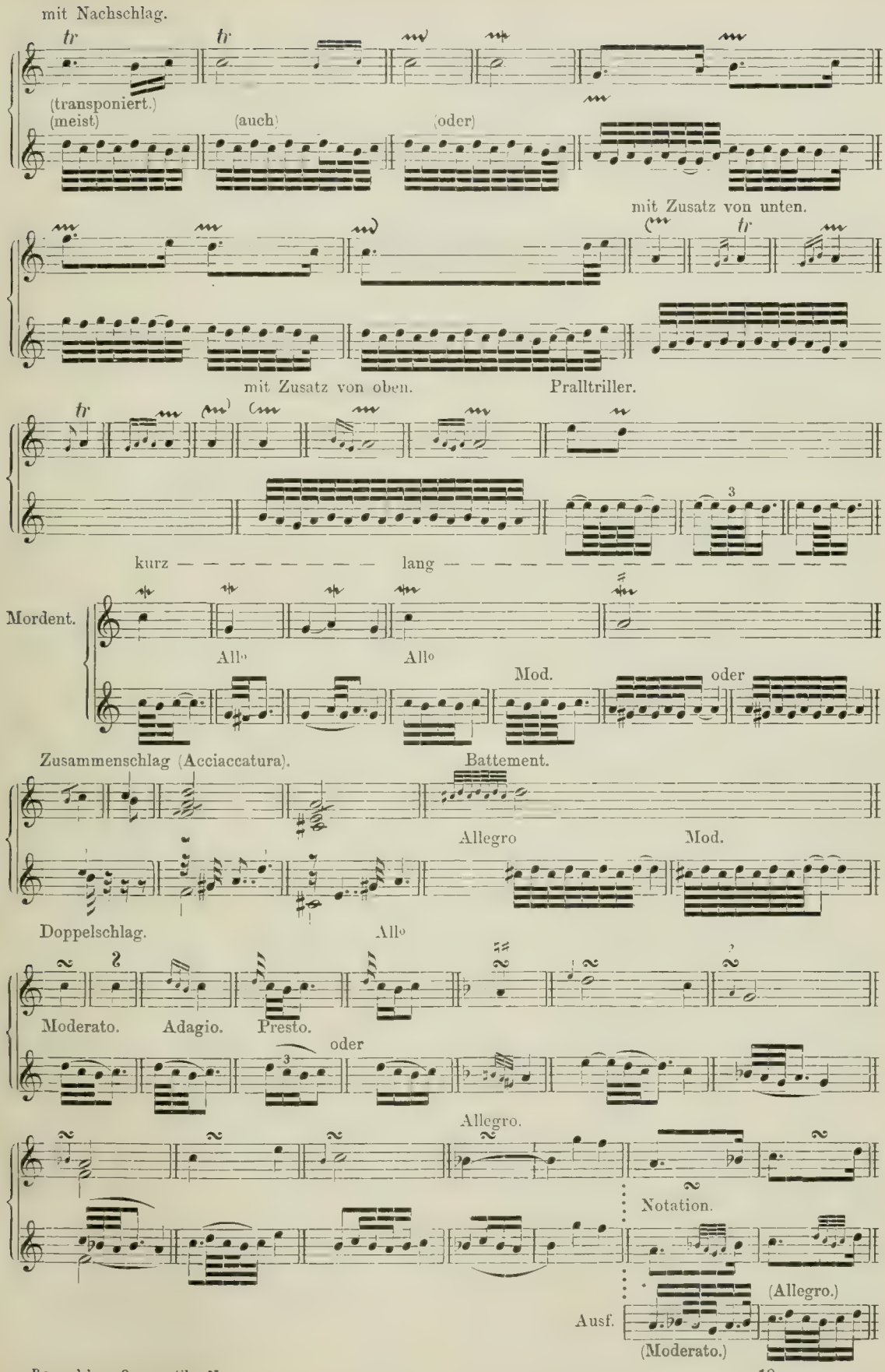


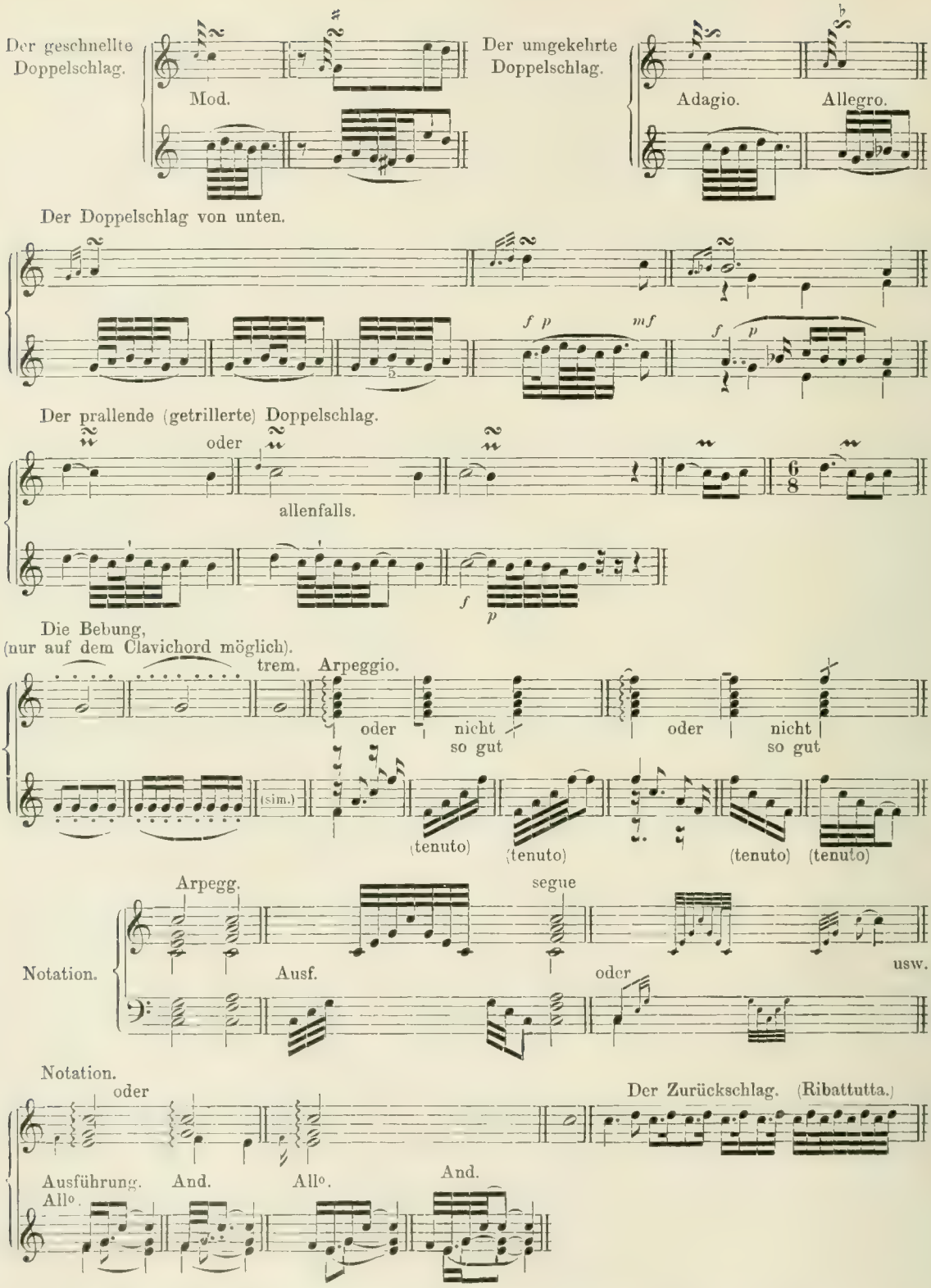
D. G. Türk. »Klavierschule« (1789 und 1802). »Kurze Anweisung zum Klavierspielen« (1792).

Der bedeutendste Vertreter von Ph. E. Bachs System ist T., und seine »Klavierschule« das umfaßendste und systematischste Werk dieser Richtung. Bei dem engen Anschluß des jüngern Pädagogen an den ältern genügt es indessen, die Divergenzen beider hervorzuheben. So rubriziert T., im Gegensatz zu Quantz, Ph. E. Bach und Agricola, Vorschläge bei solchen Figuren nicht mehr unter die kurzen, sondern unter die »zweifelhaften« und billigt es sogar, wenn »geschmackvolle praktische Musiker« sie lang ausführen; auch verlegt er, hierin L. Mozart folgend, beim kurzen Vorschlag den Akzent auf die Hauptnote. An der Hand der theoretischen Abhandlungen läßt sich genau verfolgen, wie seit der Zeit Bachs die Anwendung des unteren Ganztons bei Mordent, Battement und dgl. dem verfeinerten Gehörsinn immer mehr widerstrebt, bis endlich T. die Ausführung mit Halbton als obligatorisch vorschreibt »er mag angezeigt seyn oder nicht«, demnach stets




Zweifelhafte, meist kurz ausgeführte Vorschläge.
Anschlag.
(dagegen hier lang)
Schleifer.
Largo.
Schneller.
Triller ohne Nachschlag.
Allegro assai
Allabreve
Andante
(Note als Ersatz für Nachschlag.)


mit Nachschlag.
tr
tr
(transponiert.)
(meist)
(auch)
(oder)
mit Zusatz von unten.
tr
mit Zusatz von oben.
Pralltriller.
tr
3
kurz
lang
Mordent.
All°
All°
Mod.
oder
Zusammenschlag (Acciaccatura).
Battement.
Allegro
Mod.
Doppelschlag.
All°
Moderato.
Adagio.
Presto.
oder
3
Allegro.
Notation.
Ausf.
(Allegro.)
(Moderato.)



Als letzte Versuche, Ph. E. Bachs System zu popularisieren, bezeichnen wir:

G. F. Wolfs »Unterricht im Klavierspielen« (1783 und 1789), »Unterricht in der Singekunst« (1784).

(der Autor wird uns noch später beschäftigen), und

J. C. F. Rellstabs »Anleitung für Clavierspieler« (1790). (»Kurzes Lexikon« 1792).

Aus der Anleitung sei zitiert: »Die jezige Mode hat eingeführt, daß der Nachschlag langsamer als der Triller gemacht wird, daß man dem Nachschlage noch ein Schnörkelchen beyfügt.« (Vgl. Tartini) ... «Punctirte Noten wie bey a) werden wie bey b) ausgeführt. In den meisten Fällen wird allemal der Punct als eine Pause angesehen und die letzte Note kürzer ausgeführt, als es nach ihrer innern Geltung seyn sollte ... Zuweilen muß man aber doch die kurze Note nach ihrem innern Werthe aushalten.« a) b)

Rückhaltlos vertritt die modernen Anschauungen:

J. P. Milchmeyers »Die wahre Art das Pianoforte zu spielen« (1797). »Anfangsgründe der Musik« (1801).

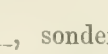
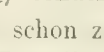
Der Verfasser hatte 18 Jahre in Paris und Lyon zugebracht und lehrt endlich die Ornamentik so, wie sie damals tatsächlich ausgeführt wurde. (Beispiele S. 177.)

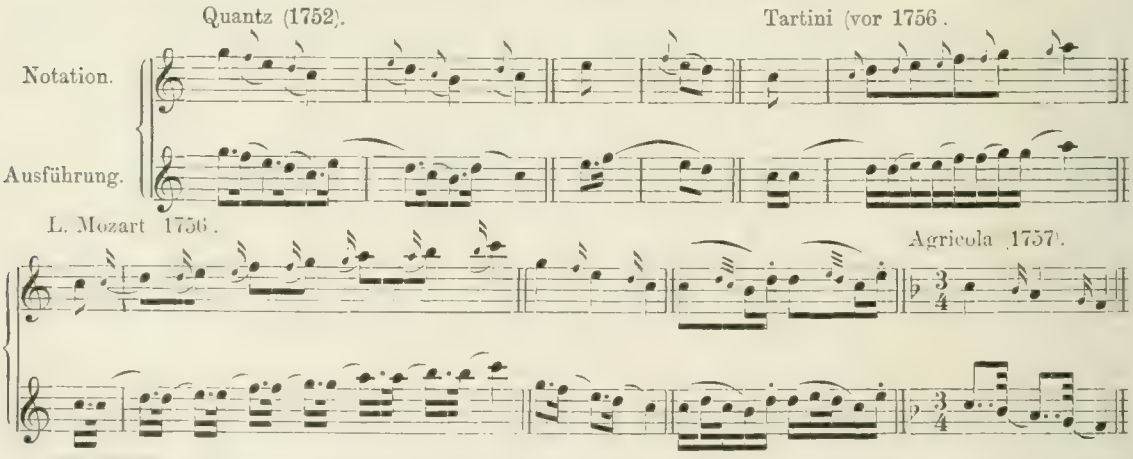
IV. Abschnitt.

Die Neu-Klassiker und ihre Nachahmer.

Einleitung.

Die Musikpraxis der Neu-Klassiker. Pralltriller und Schneller.

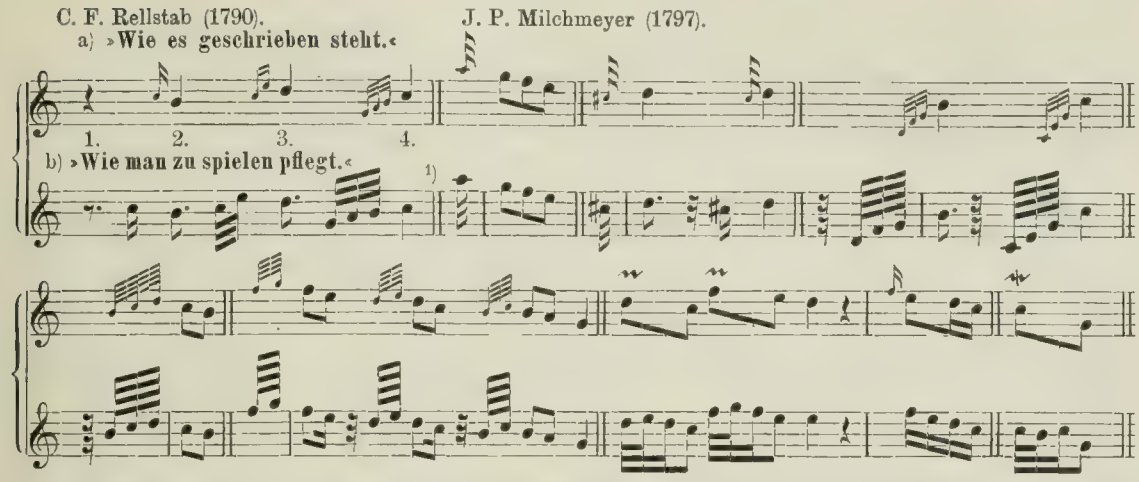
Die Geschmacksumwälzung, welche während der letzten Lebenszeit J. S. Bachs einsetzte, und welche sich in der Wendung vom kontrapunktischen zum freien thematischen Stil äußerte, rief auch in der Ornamentik einen Systemwechsel hervor. Hatte bis dahin bei der Ausführung initialer Verzierungen das Subtraktionsprinzip vorgewaltet, so dominiert von jetzt ab die Antizipation, mit andern Worten: die Vorschrift setzt sich nicht mehr um in die Klangwirkung von  , sondern in diejenige von  . Diese Vortragsart war zwar von französischen Sängern schon zur Zeit Mersennes, also um 1630, ausgeübt worden (vgl. S. 99), aber »allgemeinen Beyfall« fand sie erst zur Zeit Quantz 1752, und die Klagen der Orthodoxen Ph. E. Bach, Türk, E. G. Wolff über die Neuerung bestätigen nur diesen Erfolg[1]). Durch Tartini, Agricola, L. Mozart, Reichardt u. a. weiter gefördert[2]), erlangte die Antizipation während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts völlig die Oberhand, wie aus den Mitteilungen Rellstabs und Milchmeyers hervorgeht. Tatsächlich lagen also die Verhältnisse schon damals wie heutzutage: während einige Theoretiker nach wie vor das altehrwürdige Dogma der Subtraktion predigten, huldigte das Gros der Ausführenden, einschließlich der zahlreichen Orchestermusiker dem Prinzip der Antizipation[3]).



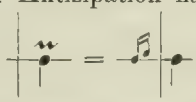
1 Alle eifern gegen »die häßlichen Nachschläge soviel wie antizipierte Vorschläge, die so gar außerordentlich Mode sind«.

2 Man denke an Reichardts Vorschrift 1776: »Es giebt auch noch Vorschläge von ganz kurzer Dauer, die man den Noten anhängt.« Das Antizipationsprinzip, ursprünglich »der französische Geschmack«, herrschte übrigens in Italien ebensosehr wie in Frankreich (vgl. Geminiani und Tartini).

3 Derartige Unstimmigkeiten zwischen Theorie und Praxis waren übrigens bei unsern Voreltern nichts Seltenes. So kalkulierte man in den Kontobüchern der damaligen Hamburger Kaufmannschaft nach einer fiktiven Valuta: der »Mark Banko«, die man natürlich im praktischen Leben bei jeder Zahlung in die einzige reale Münze von verschiedener Währung: die »Mark Courant« umzurechnen hatte, und in Süddeutschland handelte man im Kleingewerbe noch nach »Batzen« zu vier Kreuzern, als längst nur noch »Groschen« (zu drei Kreuzern) geprägt wurden.

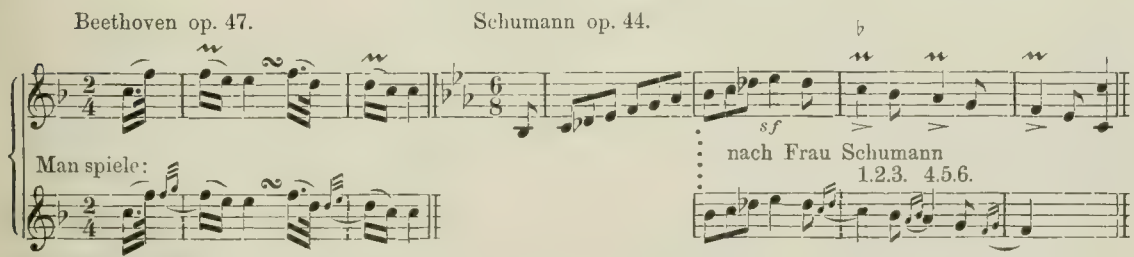


Ausschlaggebend in dieser Prinzipienfrage bleibt natürlich das Verhalten der großen Komponisten, und glücklicherweise läßt sich dieses noch annähernd feststellen, trotz der notorischen Abneigung aller schöpferischen Geister gegen theoretische Kontroversen. Hatten schon einige Tonsetzer der älteren Periode wie z. B. J. S. Bach dem Antizipations-System sich zugänglicher erwiesen, als zu vermuten war, so mehren sich diese Anzeichen von Haydn an. In Mozartschen Kreisen hatte bereits Vater Leopold eine Doktrin aufgestellt, welche streng genommen nur die Wahl ließ zwischen Antizipation oder Selbsttäuschung, und wie frühzeitig Beethoven sich der neuen Strömung anschloß, werden wir an geeigneter Stelle nachweisen (S. 212, 213). Spohr (geb. 1784) stand in dieser Frage ganz auf modernem Boden (s. S. 254), und dasselbe läßt sich von Weber und noch mehr von Schubert sagen[2]).

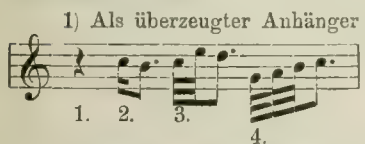
Die Einführung der Antizipation hatte die Doppeldeutigkeit des Zeichens ~ zur Folge, nämlich als Schneller  und als Pralltriller

Dabei hat sich die Maxime herausgebildet, den antizipierten Schneller bei länger auszuhaltenden Noten in Anwendung zu bringen, den subtrahierten Pralltriller dagegen bei Noten, die so kurz sind, daß ihre Dauer durch die Verzierung ausgefüllt wird (vgl. S. 285).

Schneller.

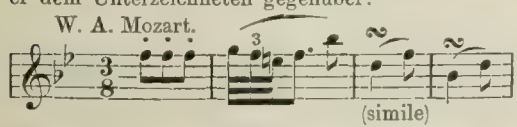


1) Als überzeugter Anhänger Ph. E. Bachs fügt Rellstab freilich hinzu: c) »wie man spielen sollte«:



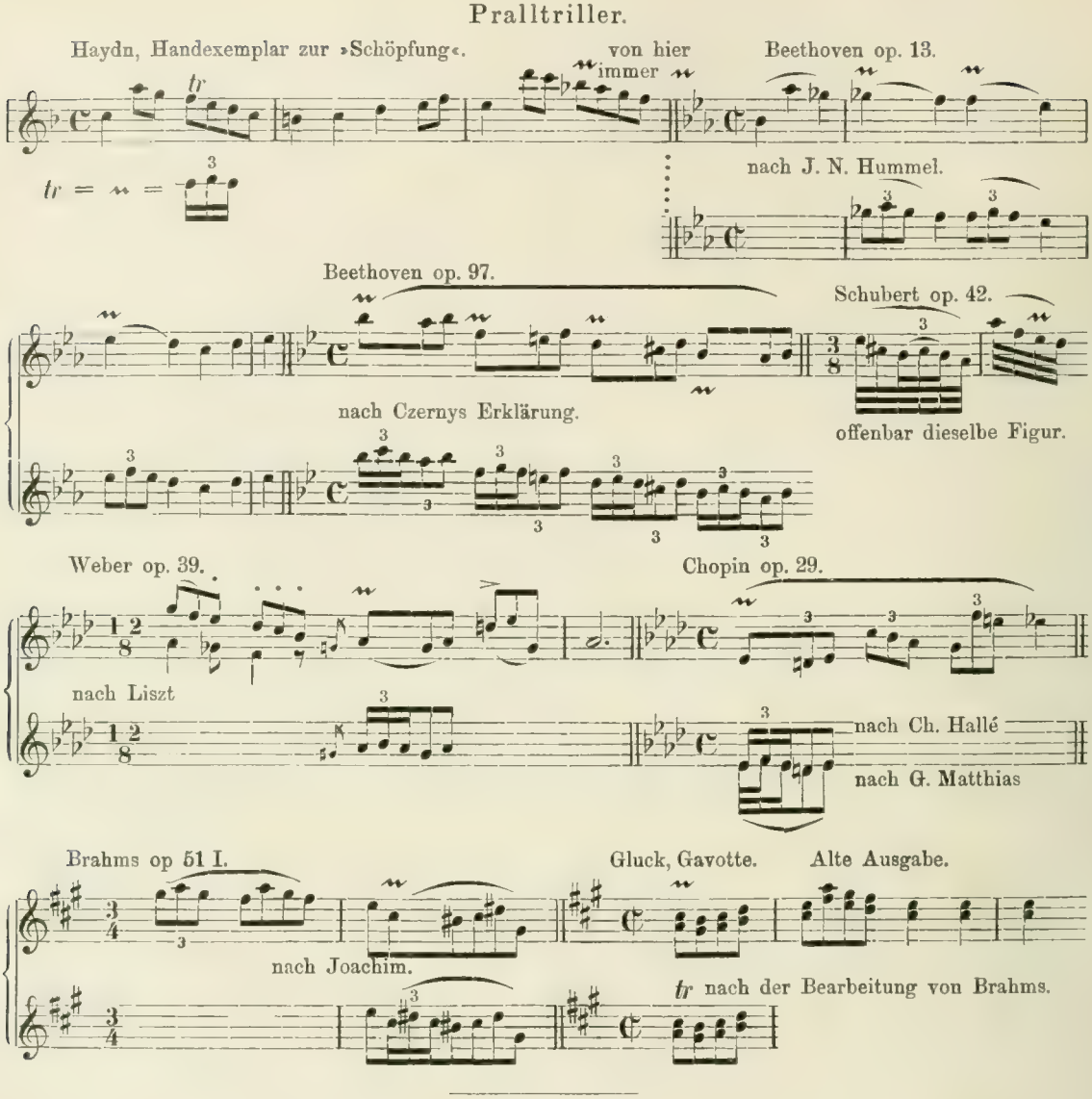
J. P. Milchmeyer lehrt in betreff der »kleinen Verzierungsnötchen«: »Man spielt sie auch geschwind, als ob sie zum vorhergehenden Takt gehörten.«

2) Auch der Schüler von W. A. Mozarts Sohn, der Klaviervirtuose und -pädagoge Ernst Pauer kannte als Norm nur das Antizipationsprinzip und den Trilleranfang mit Hauptnote. Als Ausnahmefall erwähnte er dem Unterzeichneten gegenüber:



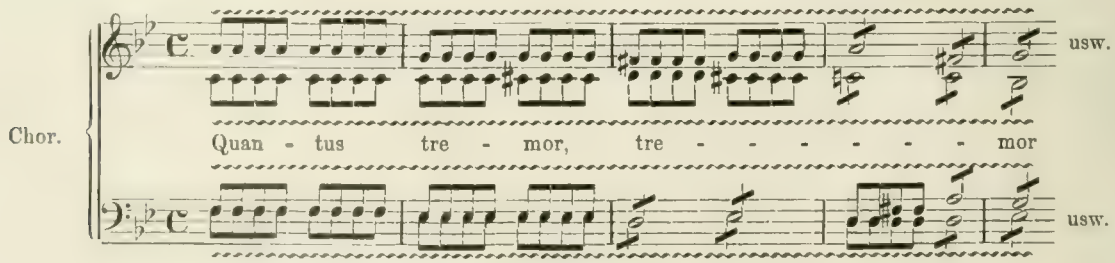
Dieselben Maximen vertraten (ebenfalls nach mündlichen Mitteilungen) die Brüder Lachner: Franz (geb. 1803), Ignaz, Vincenz (des Unterzeichneten Lehrer).

Der Leser vergegenwärtige sich: 1774 und 1779 die beiden Iphigenien, 1787 Don Juan, 1791 usw. Haydns Londoner Symphonien, 1795 Beethovens op. 1.



1. Kapitel.

In Gossecs Requiem (1760) drückt der Chor folgendermaßen sein Erbeben vor dem höchsten Richter aus:



C. W. Gluck (1714—1787).

In schroffem Gegensatz zu der unerbittlichen Strenge, welche Gluck in den Opernproben den Sängern und Spielern gegenüber entfaltete, steht die unglaubliche Nachlässigkeit, mit welcher er bei der Niederschrift seiner Werke verfuhr, und die Indolenz, die ihn häufig genug

versäumen ließ, bei der Drucklegung die Korrekturbogen durchzusehen. Es kann demnach nicht wundern, wenn sich die Ornamentik und speziell die Notation der Vorschläge bei ihm in einem Zustand der Verwahrlosung befindet, wie bei keinem andern großen Komponisten. (Vgl. Fig. 1 und die Beispiele aus »Orfeo«). Während seiner vierjährigen Lehrzeit bei Sammartini in Mailand sog der junge Tonsetzer die laxen italienischen Anschauungen ein, die er auch später nicht verleugnete, als er nach Frankreich kam, wo man doch an größere Akkuratesse gewohnt war. Sicherlich hat Gl. von seinen italienischen Vorbildern nicht nur einige äußerlich nachweisbare Verzierungszeichen übernommen, sondern auch das Prinzip, lange Vorschläge möglichst auf Kantilenen ruhigen, getragenen Charakters zu beschränken und schleiferartige Figuren zu antizipieren; lauter Maximen, die er später in Paris unter der Devise des »französischen Geschmacks« potenziert wiederfand.

Vorschläge von jedmöglicher Länge oder Kürze werden meist durch ♪ angezeigt, ausnahmsweise durch 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅗𝅥 und in den Drucken von 1776 und 1779 auch durch 𝅘𝅥𝅯[1]). Da diese Marken aber nicht im entferntesten die Vorschlagsdauer angeben, so erhöht ihre Anzahl nur die bereits bestehende Unklarheit. Jedenfalls wird man gut tun, bei Gluck zunächst an eine kurze Ausführung der Vorschläge zu denken und von diesem Modus nur abzuweichen, wenn gewichtige Gründe dagegen sprechen[2]).

Obschon lange Vorschläge verhältnismäßig selten vorkommen, erscheinen sie doch in allen Abarten, und in getragenen Kantilenen entziehen manche sogar der Hauptnote den vollen Notenwert (s. Fig. 10, 12, 23, 30). Dagegen hüte man, sich bei energischen Sätzen durch Umbiegung des für Gl. so charakteristischen Dactylus – ⏑ ⏑ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 in 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 den Rhythmus zu entnerven. (s. Fig. 13, 20, 29.)

Triller aller Art werden durch *tr*, +, 𝆖 angedeutet, ein besonderes Zeichen für den Pralltriller existiert nicht. Die Notation *tr* erscheint so häufig, daß man noch mehr als bei Händel dahin gedrängt wird, alle andern Triller mit der Hauptnote zu beginnen. Keinenfalls ist hier bei Gluck, wie noch mitunter bei Haydn, an einen (durch einen langen Vorschlag) vorbereiteten Triller zu denken. (Vgl. Fig. 24.)

Zu den selten gebrauchten Verzierungen gehören: der Doppelschlag 𝆖 und die alte Manier des Geigen-Arpeggios (Fig. 35). Das Zeichen 𝆖 (Fig. 36) weist, wie manches andere, auf Geminiani hin, und hat demnach die Bedeutung des Trillers mit Nachschlag, eventuell Doppelschlags.

Besondere Aufmerksamkeit beansprucht die sehr häufig vorkommende gezackte Linie ⁓, indem sie nicht etwa einen Triller anzeigt, sondern ein Vibrato, vermutlich im Sinne Geminianis hervorgebracht durch Bebung des Fingers unter Zuhilfenahme des Handgelenks[3]). Eine besondere Art des Tremolo, so bezeichnet 𝅗𝅥, wird von Berlioz das »tremolo ondulé« benannt und dahin erklärt, daß die Streicher, ohne mit dem Boger die Seite zu verlassen, dem Ton beliebig viele Impulse geben, um durch diese unregelmäßigen und nicht übereinstimmenden Akzente der Phrase den Charakter des Unbestimmten, Schwankenden zu verleihen. Das gewöhnliche Orchester-Tremolo bezeichnet Gluck auf die bekannte Weise durch 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥. Die beim Theater allgemein üblichen Gesangs- und Rezitativformeln behalten auch bei Gluck ihre Gültigkeit, — indessen nicht unbedingt, — denn im »Orfeo« macht einmal das ausgeschriebene Echo hiervon eine Abweichung notwendig (Fig. 11).

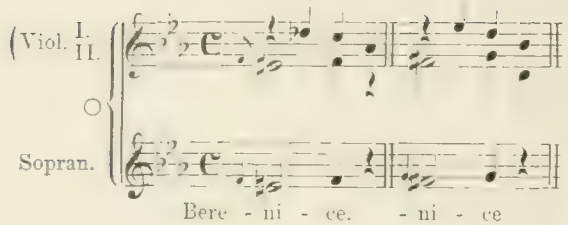
---

1) Das Zeichen hat hier noch nicht die Bedeutung des spezifisch kurzen Vorschlags. Vermutlich rührt es von Gluck selbst her, der Sechzehntel bald so 𝅘𝅥𝅯, bald so 𝅘𝅥𝅯 notierte.

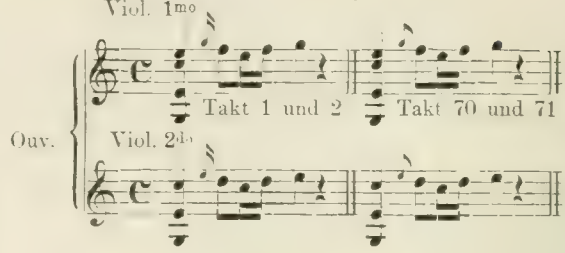
2) Dies war, nach mündlicher Versicherung der Kapellmeister Dessoff und H. Richter, die Maxime am Wiener Hoftheater. Auch am Berliner Hoftheater wurden seinerzeit die Vorschläge in der »Armida«-Ouvertüre kurz ausgeführt.

3) Unter Habenecks Direktion wurde die Bebung nicht allein durch die Finger bewerkstelligt, sondern auch durch die Bogenführung (s. Alceste, Ausg. Pelletan).

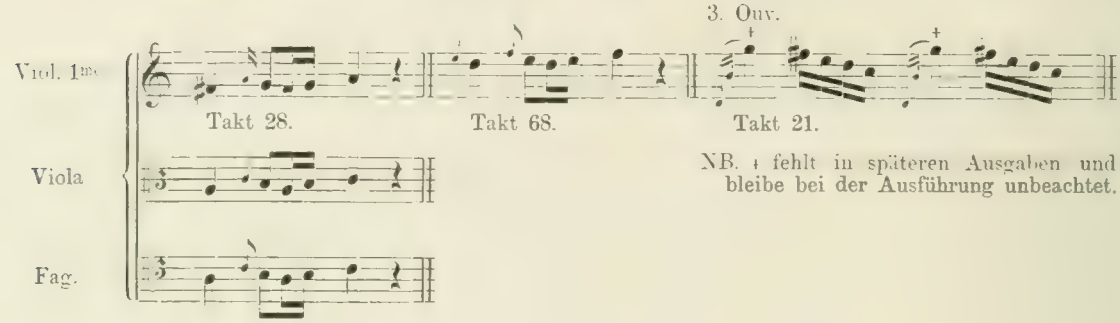
1. Scena »Berenice«.



2. Orfeo (nach Original-Ausg. 1764).



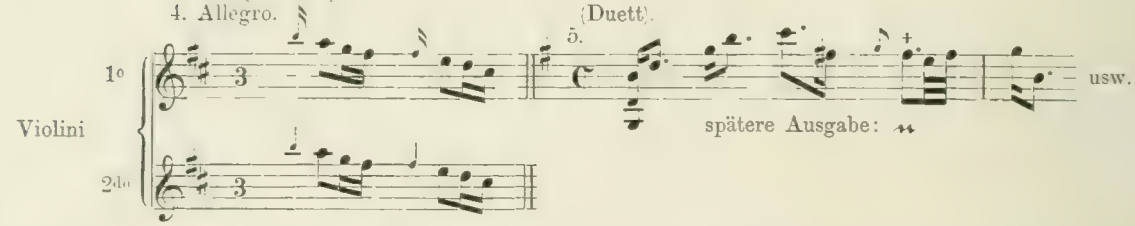
3. Ouv.



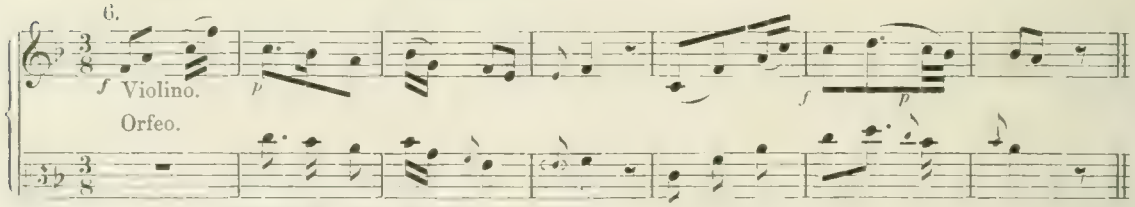
NB. + fehlt in späteren Ausgaben und bleibe bei der Ausführung unbeachtet.

Ballo (Akt III).

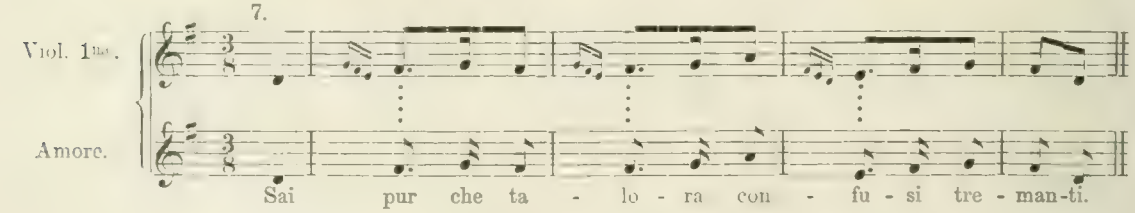
4. Allegro.



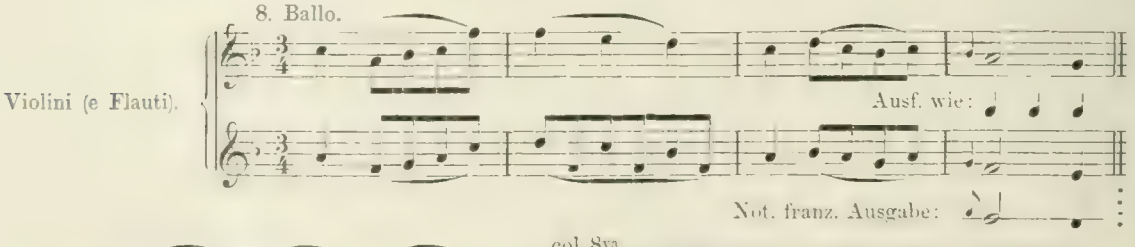
6.



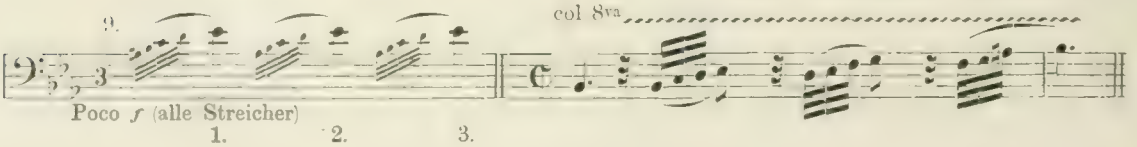
7.



8. Ballo.



9.



Orfeo Akt III.
10. And. espress. T. 1.

Ausf. immer

Violini.

Orfeo. T. 7.

(sic)

Ausf. wie oben.

Che fa - rò sen - za Euri - di - ce Dove an - drò senza il mio ben! Che fa-

Ausf.

rò Dove an - drò, Che fa - rò senza il mio ben! Dove an - drò senza il mio ben!

Von hier an nur noch ♪ = Vorschläge.

Viol. I.

Orfeo.

Jo son pu - re il tuo fe - del il tuo fe - del.

11. Akt I.

(nicht c, b)

Orfeo.

Viol. I (Echo.)

Eu-ri - di-ce

Alceste. Original-Ausgaben.

12.

ital. 1769

se vi tol-go l'a - ma - to con - sor - te

(franz 1776

(sic.)

J'en - lè-ve un ten-dre é - poux.

Andante.
13. Viol. 1.

(kurz)

Chor-Sopr.

dal lie - to sog - gior - no fu - ne - sti pen - sie - ri fug - gi - - - - te

14.

Ob. e Viol.

sic

(1769.) 15.

Viol.

Alceste.

ra - ti non vi - ren - da il fa - to al men.

Akt II, Sc. 1.
16. sempre tremolando.

Rec.

17. Paride ed Elena.
Original-Ausgabe 1780.

Gavotte.

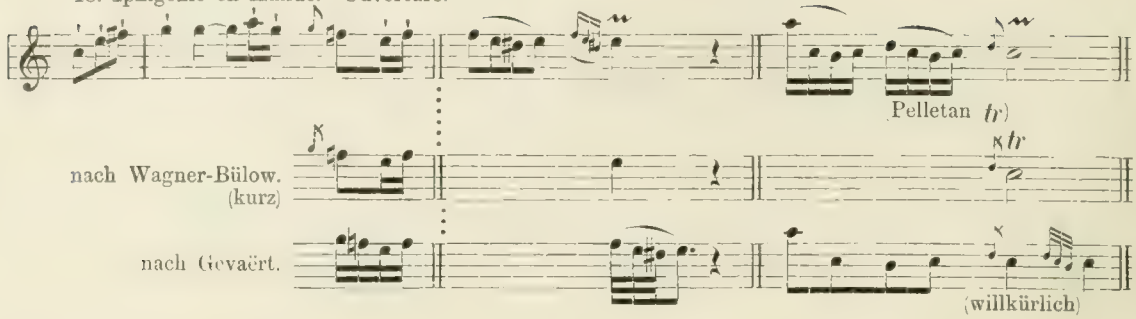
1mo

(alle Vorschl. lang.)

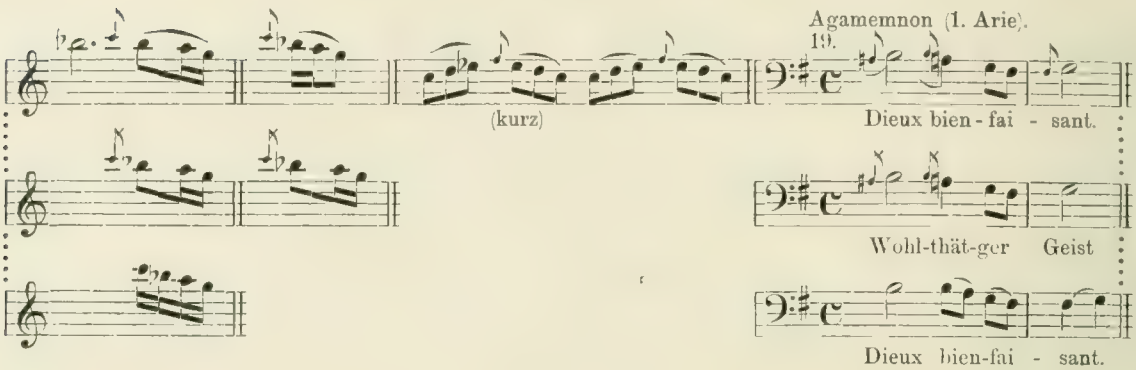
2do

In der aulid. Iphigenie ebenso in A dur.

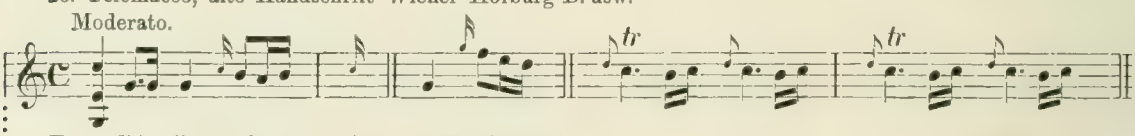
Original-Ausgabe 1774 (u. Pelletan).
18. Iphigénie en Aulide. Ouverture.



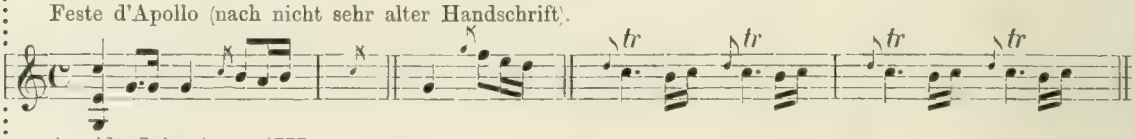
Agamemnon (1. Arie).
19.



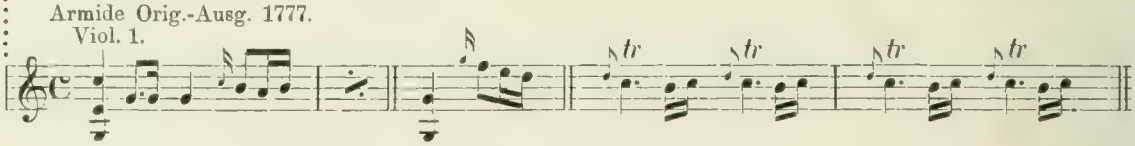
20. Telemacco, alte Handschrift Wiener Hofburg-B. usw.
Moderato.



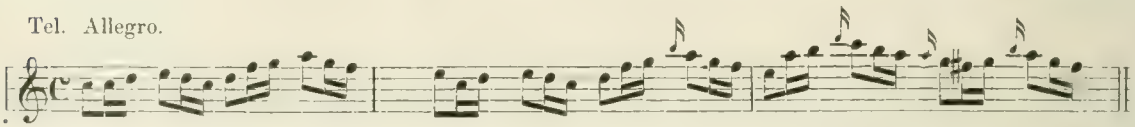
Feste d'Apollo (nach nicht sehr alter Handschrift).



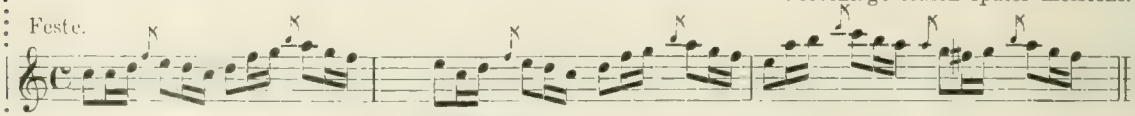
Armide Orig.-Ausg. 1777.
Viol. 1.



Tel. Allegro.

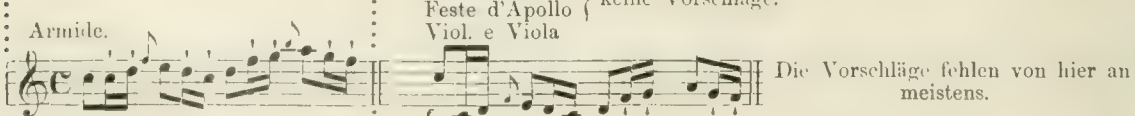


Feste.

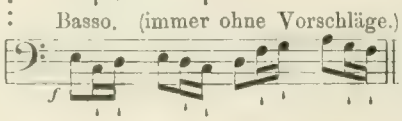


Telemacco
Feste d'Apollo
Viol. e Viola
} keine Vorschläge.

Armide.



Basso. (immer ohne Vorschläge.)



21. Armide. Orig.-Ausg.
Andante.

Flauto.

später

Renaud
Rinald.

Plus j'ob - ser - ve ces lieux et plus je les ad - mi-re

Viol. 1.

NB.

Fl.

(in alter Stimme)

Fl. später

Renaud.

sé - jour si char - mant

Viol. 1.

22. Gracieux.
Fl. e Viol. 1.

23.
Viol. 1.

Phenice. (sic)

Lucinde.

(sic)

Nous n'avons point fait ar - mer nos sol - dats En - fin je vois l'a - mant.

24.

(Plaisir)

Jeu-nes coeurs, jeu-nes coeurs, || l'a-mour ne rè - - - gne plus,

(2 mal)

jeu-nes coeurs! jeu-nes coeurs! tout vous est fa - vo - ra - ble,

25.

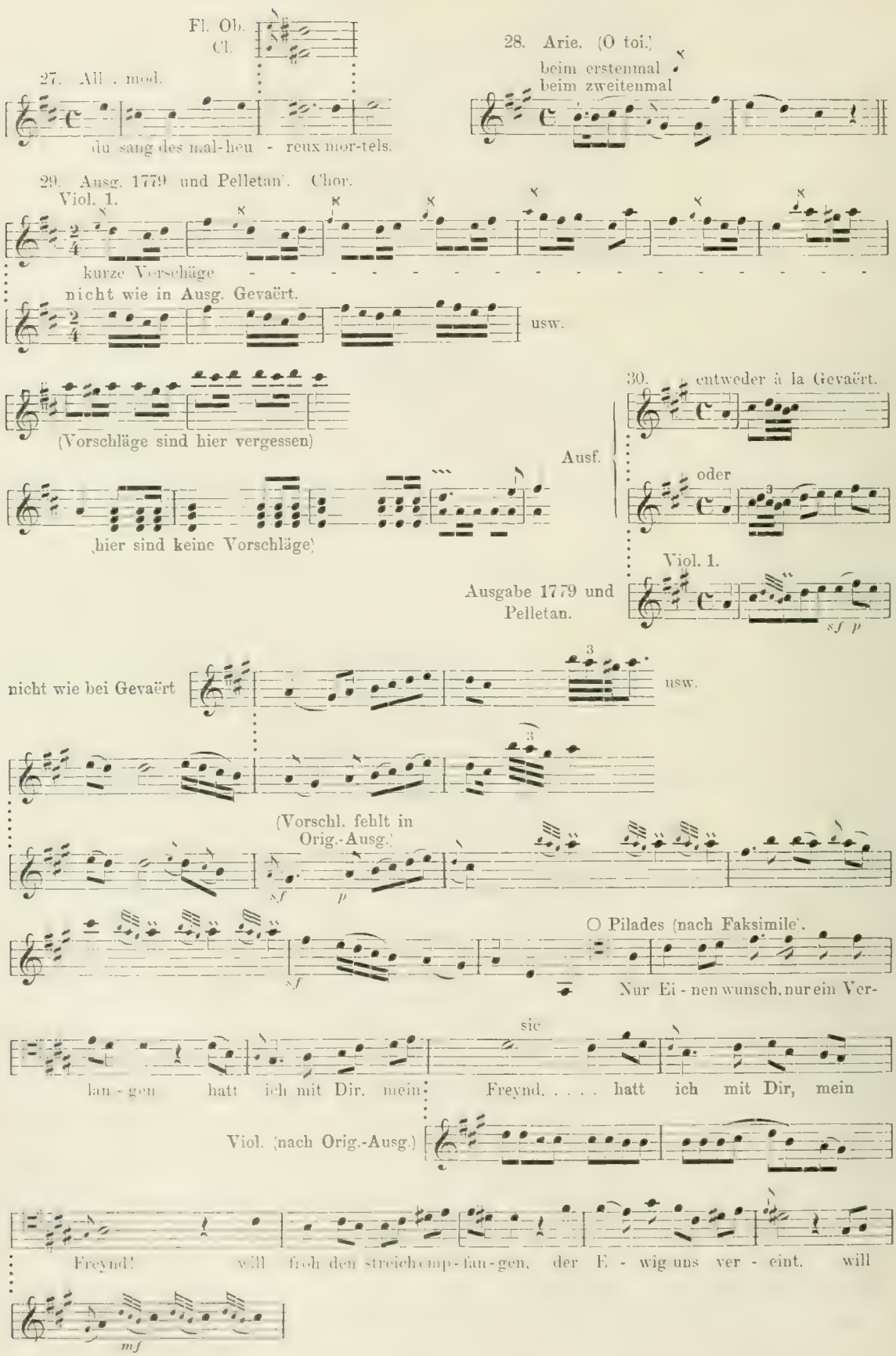
(Ballett)

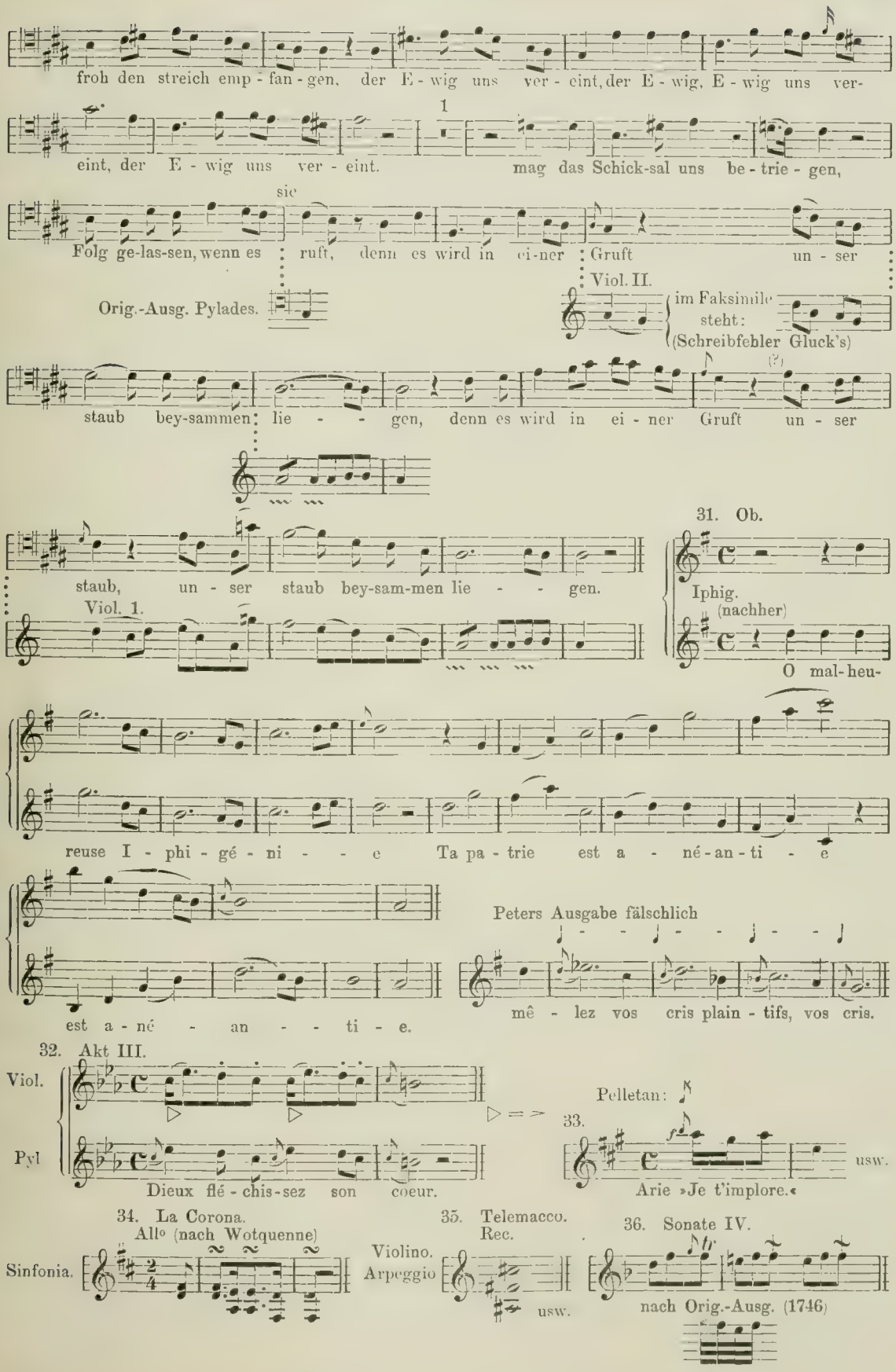
jour on en - tend.

26. Iphigénie en Tauride.
Ausg. Pelletan.

Original-Ausg. 1779.

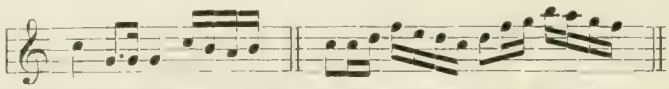
Viol. 1.


Fl. Ob. Cl.
27. All. mod.
du sang des mal-heu - reux mor-tels.
28. Arie. (O toi.)
beim erstenmal
beim zweitenmal
29. Ausg. 1779 und Pelletan. Chor.
Viol. 1.
kurze Vorschläge
nicht wie in Ausg. Gevaërt.
usw.
(Vorschläge sind hier vergessen)
(hier sind keine Vorschläge)
30. entweder à la Gevaërt.
Ausf.
oder
Viol. 1.
Ausgabe 1779 und Pelletan.
nicht wie bei Gevaërt
usw.
(Vorschl. fehlt in Orig.-Ausg.)
O Pilades (nach Faksimile).
Nur Ei - nen wunsch, nur ein Ver-
sic
lan - gen hatt ich mit Dir, mein Freynd, ... hatt ich mit Dir, mein
Viol. (nach Orig.-Ausg.)
Freynd! will froh den streich-ump-fan-gen, der E - wig uns ver - eint, will


froh den streich emp - fan - gen, der E - wig uns ver - eint, der E - wig, E - wig uns ver-
eint, der E - wig uns ver - eint.
1
mag das Schick-sal uns be - trie - gen,
sie
Folg ge-las-sen, wenn es ruft, denn es wird in ei-ner Gruft un - ser
Orig.-Ausg. Pylades.
Viol. II.
im Faksimile steht:
(Schreibfehler Gluck's)
staub bey-sammen lie - - gen, denn es wird in ei - ner Gruft un - ser
staub, un - ser staub bey-sam-men lie - - gen.
Viol. 1.
31. Ob.
Iphig.
(nachher)
O mal-heu-
reuse I - phi - gé - ni - - e Ta pa - trie est a - né-an-ti - e
est a - né - an - - ti - e.
Peters Ausgabe fälschlich
mê - lez vos cris plain - tifs, vos cris.
32. Akt III.
Viol.
Pyl
Dieux flé - chis-sez son coeur.
Pelletan:
33.
usw.
Arie »Je t'implore.«
34. La Corona.
Allo (nach Wotquenne)
Sinfonia.
35. Telemacco.
Rec.
Violino.
Arpeggio
usw.
36. Sonate IV.
nach Orig.-Ausg. (1746)

Unter der Verschnörkelungssucht der Sänger hatte Gluck, wenigstens in spätern Jahren, nicht mehr zu leiden. Schon bevor er nach Paris kam, konnte es kein Sänger der französischen Bühne mehr wagen, Kompositionen eigenmächtig auszuschmücken. (Vgl. Quantz und Rousseau.)

Die Nachlässigkeit Glucks in der Notation der Vorschläge hat natürlich die verschiedenartigsten Interpretationen hervorgerufen. Zwischen der Fraktion Wagner-Bülow, welche die Vorschläge ziemlich radikal kurz abfertigt und dem Doktrinär Gevaërt (der sie möglichst in die Länge zieht steht die Gruppe Pelletan-Damke-St.-Saëns so ziemlich in der Mitte[1]. Wir schließen uns der letzteren an, mit einer Hinneigung zu Wagner-Bülow, und verlangen z. B. kurze Vorschläge bei der Figur in den Ouverturen zu »Orpheus« und zu Armida inklusive deren Vorbildern, den Ouverturen zu »Telemacco« und »Feste d'Appollo«, sowie beim Scythenchor in der »Iphigenie«[2]. Nicht allein entspricht eine solche Ausführung den Theorien jener Zeit (s. S. 104), sondern offenbar auch den Absichten des Komponisten, wie dies besonders klar bei den letztgenannten Ouverturen zu Tage tritt. Hier fehlen die Vorschläge in alten Handschriften und Drucken in den Oberstimmen meistens und in den Bässen immer, nie und nirgends ist ist aber die Figur in die Phrase aufgelöst. Wenn demnach Wotquenne in seinem »Thematischen Katalog der Werke Gl.s« die letztgenannte Ouverturengruppe so zitiert:

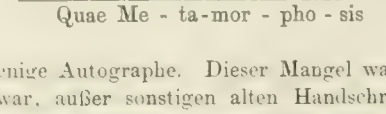


so ist das in keiner Weise zu billigen. Wir erwähnen den Fall als typisch für die Art, wie man dem Publikum die angeblich »traditionellen« langen Vorschläge suggeriert. In ähnlicher Weise verleitet ein deutscher Pedant zu falscher Ausführung, indem er eine Folge derartiger Figuren in eine Reihe von umwandelt (s. Iphigenie in T. Peters). Da ist die Diktion des Komponisten mit all ihren Nachlässigkeiten und Inkosequenzen doch unbedingt vorzuziehen!

2. Kapitel.

J. Haydn. (1735—1809.)

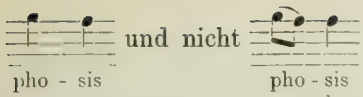
Mit Haydn betreten wir auch in der Ornamentik modernen Boden, und wenn das Antizipationsprinzip bei ihm nicht so voll zum Durchbruch gelangt, wie bei den andern Wiener Meistern, so ist dies wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß er sich in seiner Jugend an Ph. E. Bachs Klavierschule und Klaviersonaten herangebildet hatte. Zwar ist H.s Diktion noch weit entfernt von der Sorgfalt eines Mozart, auch erweist sich der Gebrauch von bald für den kurzen und bald für den langen Vorschläg mitunter als irreführend, — geht ihm indessen ein gewissenhafter Verleger an die Hand, so kommt eine Publikation von so ungewöhnlicher Genauigkeit zu Stande wie 1799 die Gesamtausgabe seiner Werke für Klavier (mit Einschluß der Duos, Trios und Lieder) bei Breitkopf und Härtel.

Zweimal hat sich H. schriftlich über Ornamentik ausgesprochen. In einem Briefe an Artaria dringt er darauf, daß man sorgfältig unterscheide zwischen und , sowie zwischen *tr* und , »denn das erstere bedeutet einen Triller, das andere aber einen halben (d. i. kurzen) Mordent«. In einem anderen Schreiben läßt er sich folgendermaßen vernehmen: »die arth des Gesanges im Recitiren z. E. 

muß also gesungen werden

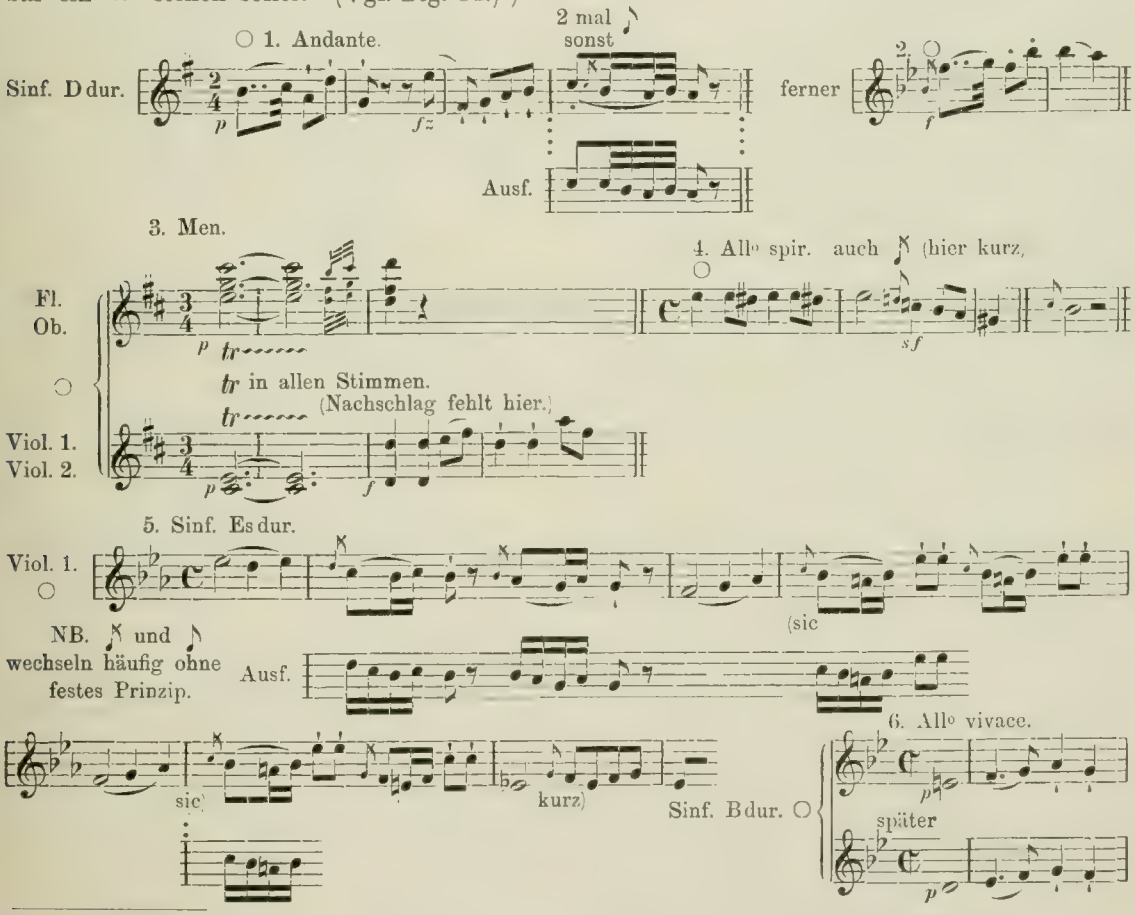
1 Von Gl. existieren nur noch wenige Autographe. Dieser Mangel ward dem Unterzeichneten dadurch weniger fühlbar, als er in der Lage war, außer sonstigen alten Handschriften und Drucken die Originalausgaben sämtlicher Hauptwerke durchzusehen. Von modernen Publikationen nimmt die sorgfältige Ausgabe der Meisteropern Gl.s von Pelletan-Damke-St.-Saëns den ersten Rang ein. Sonst wurden noch geprüft die Bearbeitung der aulidischen Iphigenie von R. Wagner nach dem Klavierauszug von Bülow, die Ausgaben Gevaërts und die im Verlag Peters erschienenen Partituren.

2 Bei einem nicht ungerechtfertigten schnellen Tempo werden sich allerdings kurze und lange Vorschläge hier in der Wirkung nicht mehr wesentlich unterscheiden.



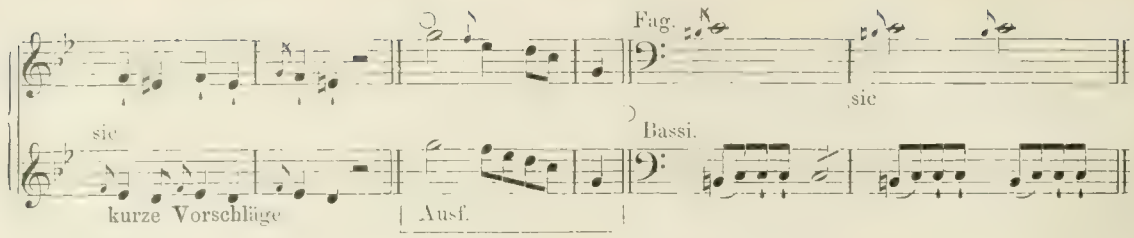
und nicht und auf solche arth in allen Fällen«[1]). Aber nicht diese Schreibformel allein, sondern auch die andern beim Gesang üblichen, hat H. in Anwendung gebracht, wie man aus Fig. 52 – 55 ersehen kann.

Die maßgebenden Handschriften und Drucke weisen folgende Verzierungszeichen auf: *tr* , , , , , , (=), , , dazu kommt in der erwähnten Ausgabe von 1799 für den kurzen Vorschlag, während die langen Vorschläge daselbst genau im Notenwert angegeben sind. Die Konsequenz, mit welcher dieses Prinzip dabei durchgeführt ist, läßt doppelt bedauern, daß den Symphonien und Quartetten nicht das Glück einer ähnlichen Ausgabe zuteil wurde. — oder sind von jetzt an stets so auszuführen: (hierüber zahlreiche Beispiele), und als »vorbereitete Triller« hat man = und = darzustellen. Auf H. oder seine Verleger führen auch einige orthographische Mißgriffe zurück, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiter um sich greifen. So sind in der Originalausgabe der »Schöpfung« vom Jahre 1800 sämtliche Doppelschlagszeichen verkehrt gedruckt: (statt), während andere Werke mitunter ein aufweisen, wo offenbar ein stehen sollte. (Vgl. Fig. 34.)[2])



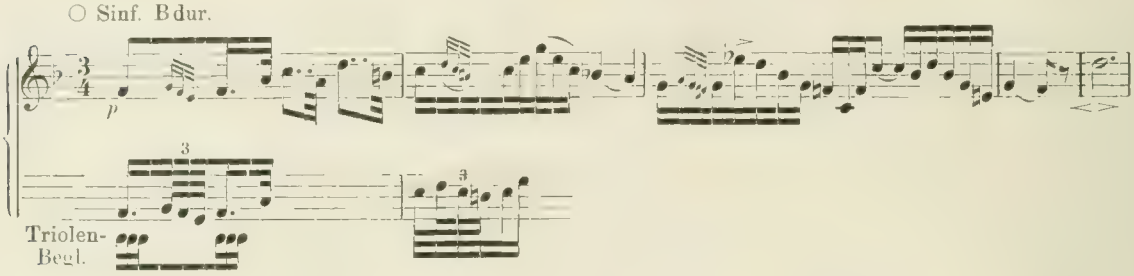
1) Diese Vorschrift gilt für eine ganze Periode, also auch für die Kompositionen von Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Schubert, Rossini.

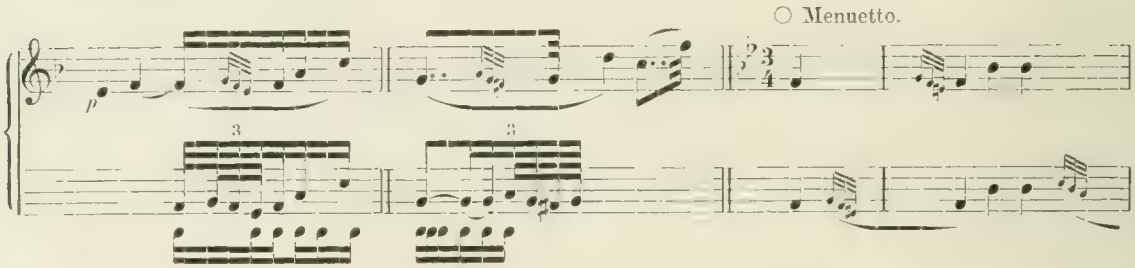
2) In H.s Handexemplar der »Schöpfung« sind dagegen die Doppelschläge stets richtig durch angezeigt. Außer diesem Manuskript und den Autographen liegen unseren Mitteilungen zugrunde die Gesamtausgabe der Klavier-Soli, Duos, Trios und Gesänge, welche von 1799 an unter Mitwirkung des Komponisten erschien; der erste Druck der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten« und die frühesten, z. T. Originalausgaben der Symphonien und Quartette von Sieber, le Duc, J. J. Hummel, Artaria, Breitkopf und Härtel, Pleyel (von 1801 an).

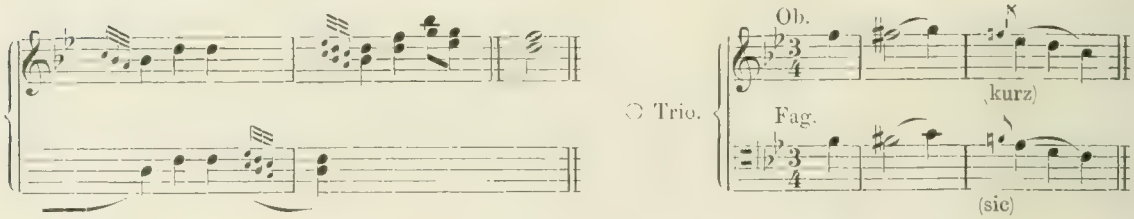


7. Adagio.

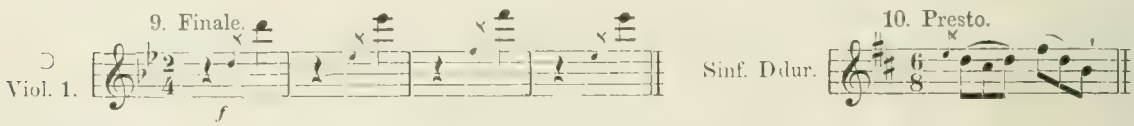
○ Sinf. Bdur.



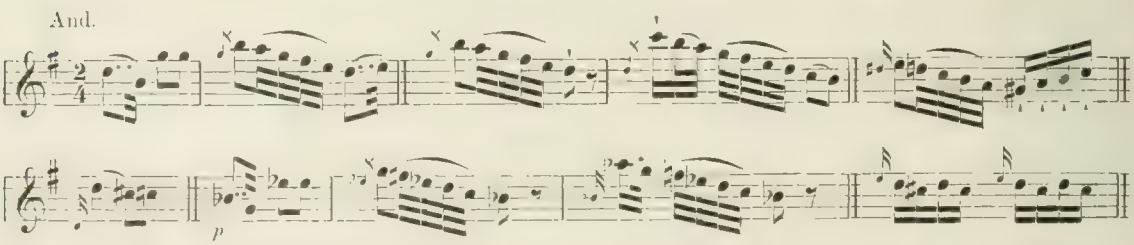




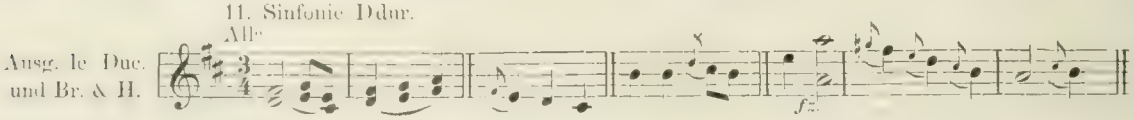
9. Finale.



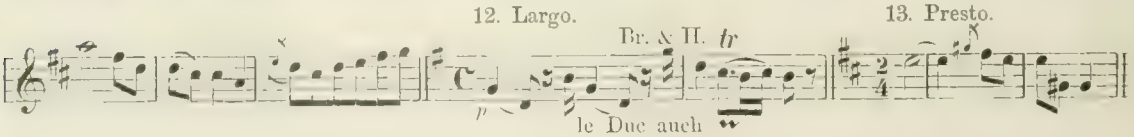
10. Presto.



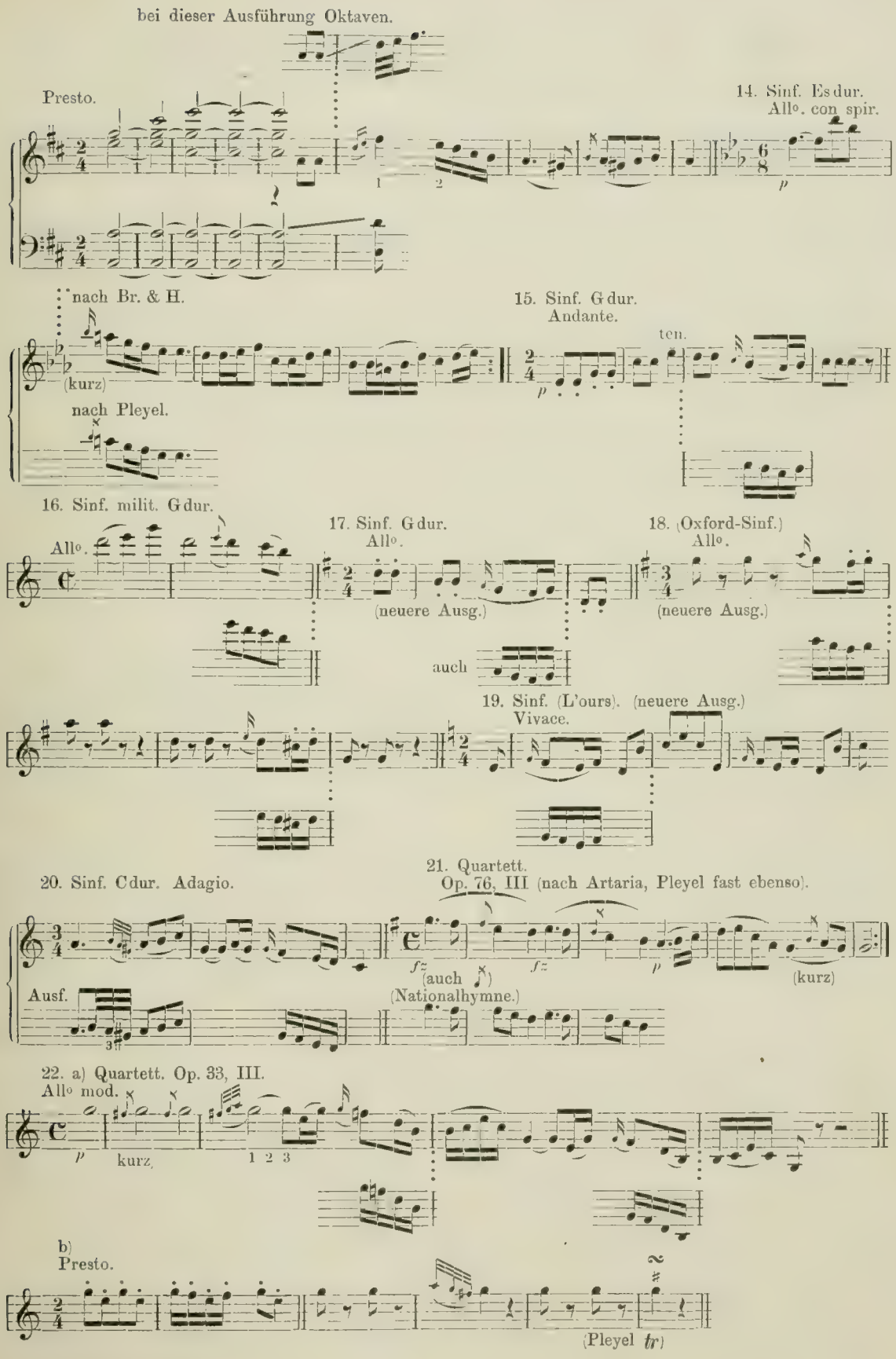
11. Sinfonie Ddur.

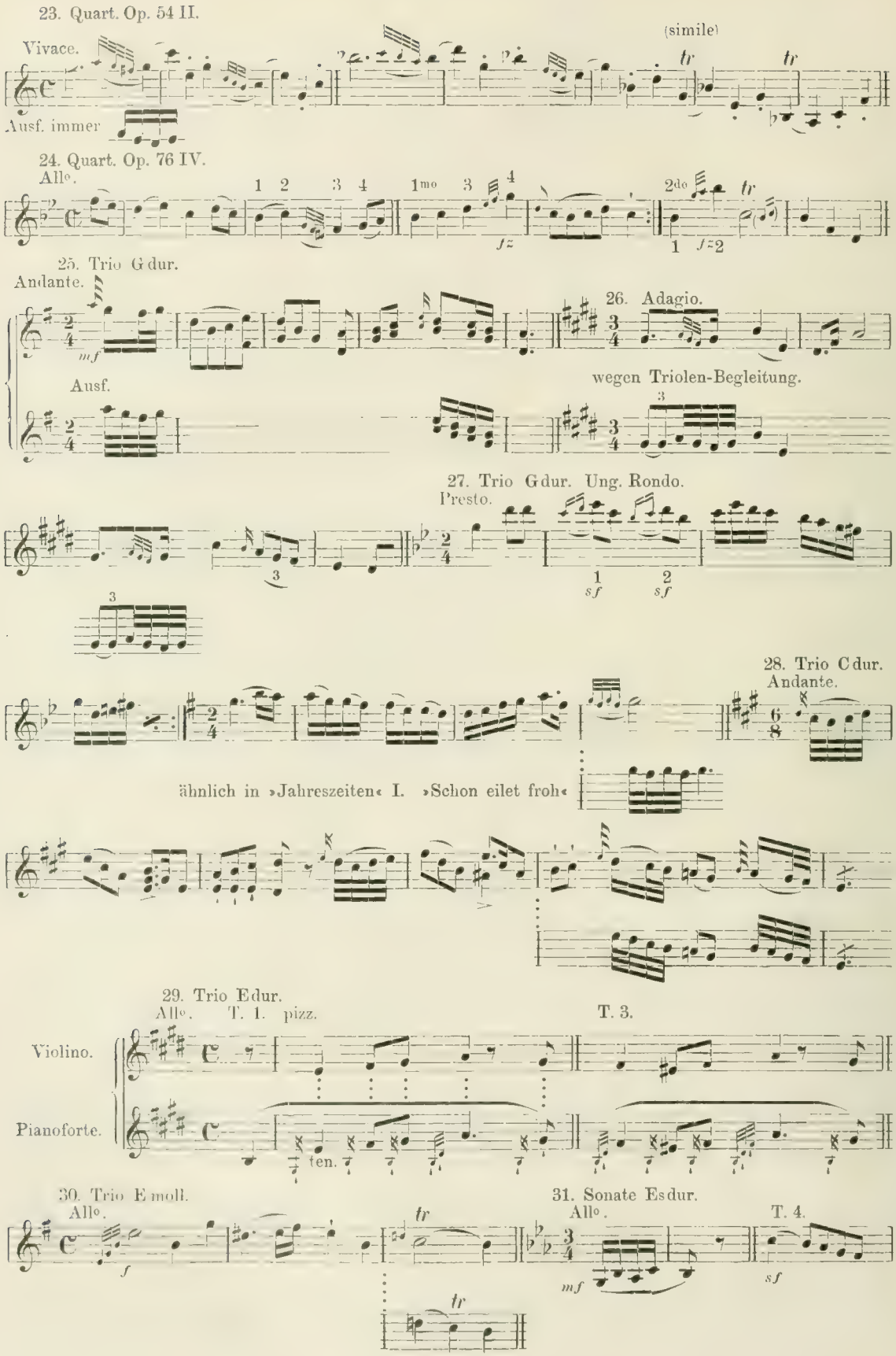


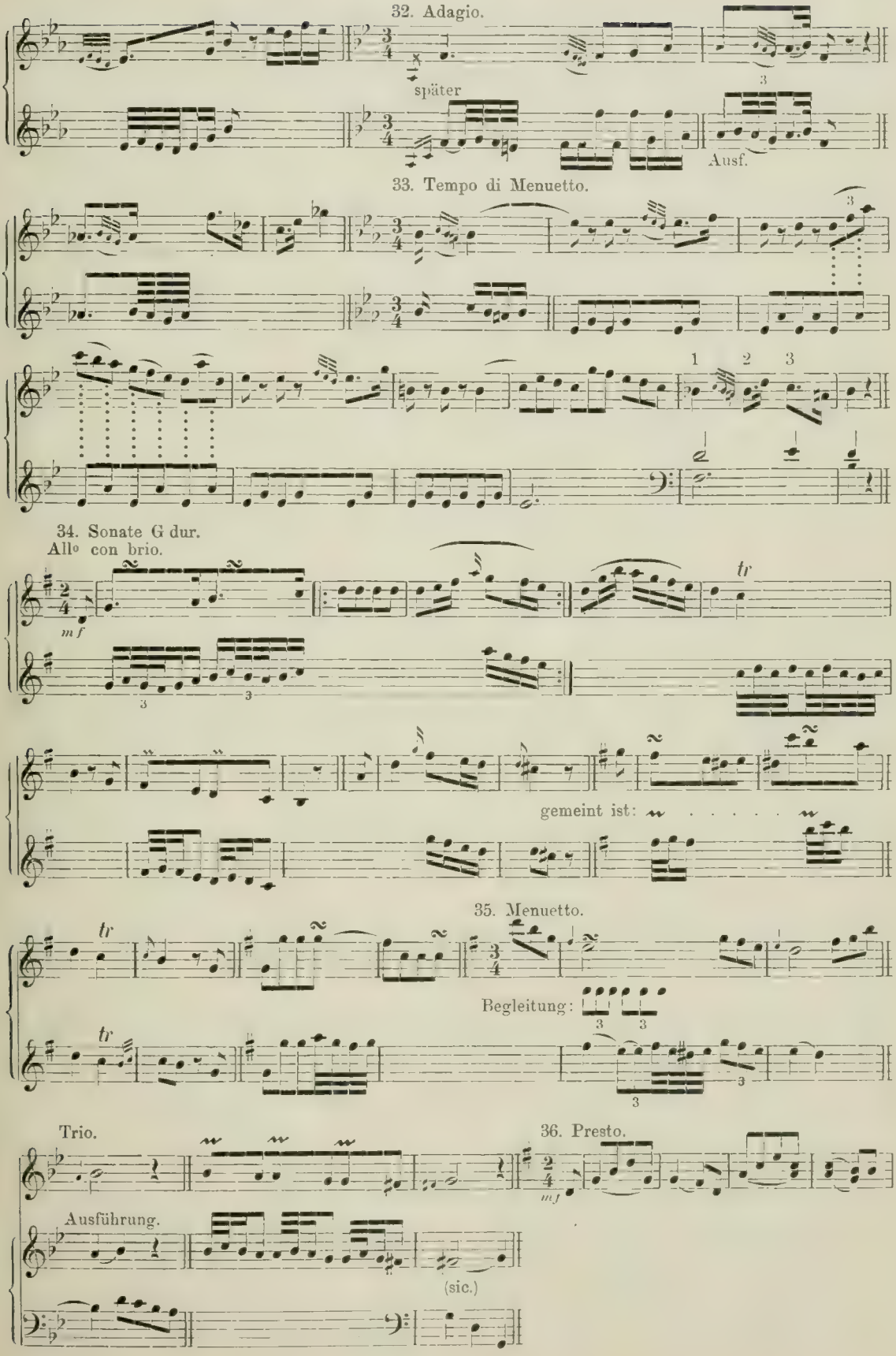
12. Largo.



13. Presto.


bei dieser Ausführung Oktaven.
Presto.
14. Sinf. Es dur.
All°. con spir.
nach Br. & H.
(kurz)
nach Pleyel.
15. Sinf. G dur.
Andante.
ten.
16. Sinf. milit. G dur.
All°.
17. Sinf. G dur.
All°.
(neuere Ausg.)
auch
18. (Oxford-Sinf.)
All°.
(neuere Ausg.)
19. Sinf. (L'ours). (neuere Ausg.)
Vivace.
20. Sinf. C dur. Adagio.
21. Quartett.
Op. 76, III (nach Artaria, Pleyel fast ebenso).
Ausf.
(auch
(Nationalhymne.)
(kurz)
22. a) Quartett. Op. 33, III.
All° mod.
kurz.
1 2 3
b)
Presto.
(Pleyel tr)


23. Quart. Op. 54 II.
Vivace.
(simile)
Ausf. immer
24. Quart. Op. 76 IV.
Allo.
25. Trio G dur.
Andante.
Ausf.
26. Adagio.
wegen Triolen-Begleitung.
27. Trio G dur. Ung. Rondo.
Presto.
28. Trio C dur.
Andante.
ähnlich in »Jahreszeiten« I. »Schon eilet froh«
29. Trio E dur.
Allo.
T. 1.
pizz.
T. 3.
Violino.
Pianoforte.
ten.
30. Trio E moll.
Allo.
31. Sonate Es dur.
Allo.
T. 4.


32. Adagio.
später
Ausf.
33. Tempo di Menuetto.
1 2 3
34. Sonate G dur.
Allo con brio.
mf
tr
gemeint ist:
35. Menuetto.
Begleitung:
Trio.
36. Presto.
mf
Ausführung.
(sic.)

37. Sonata Emoll.
Molto vivace.

38. Sonate Ddur.
All°, con brio.

39. Sonate Cismoll.
Moderato.

40. Sonate Asdur.
All°.
Ausführung:
ebenso Ausführung der Parallelstelle:

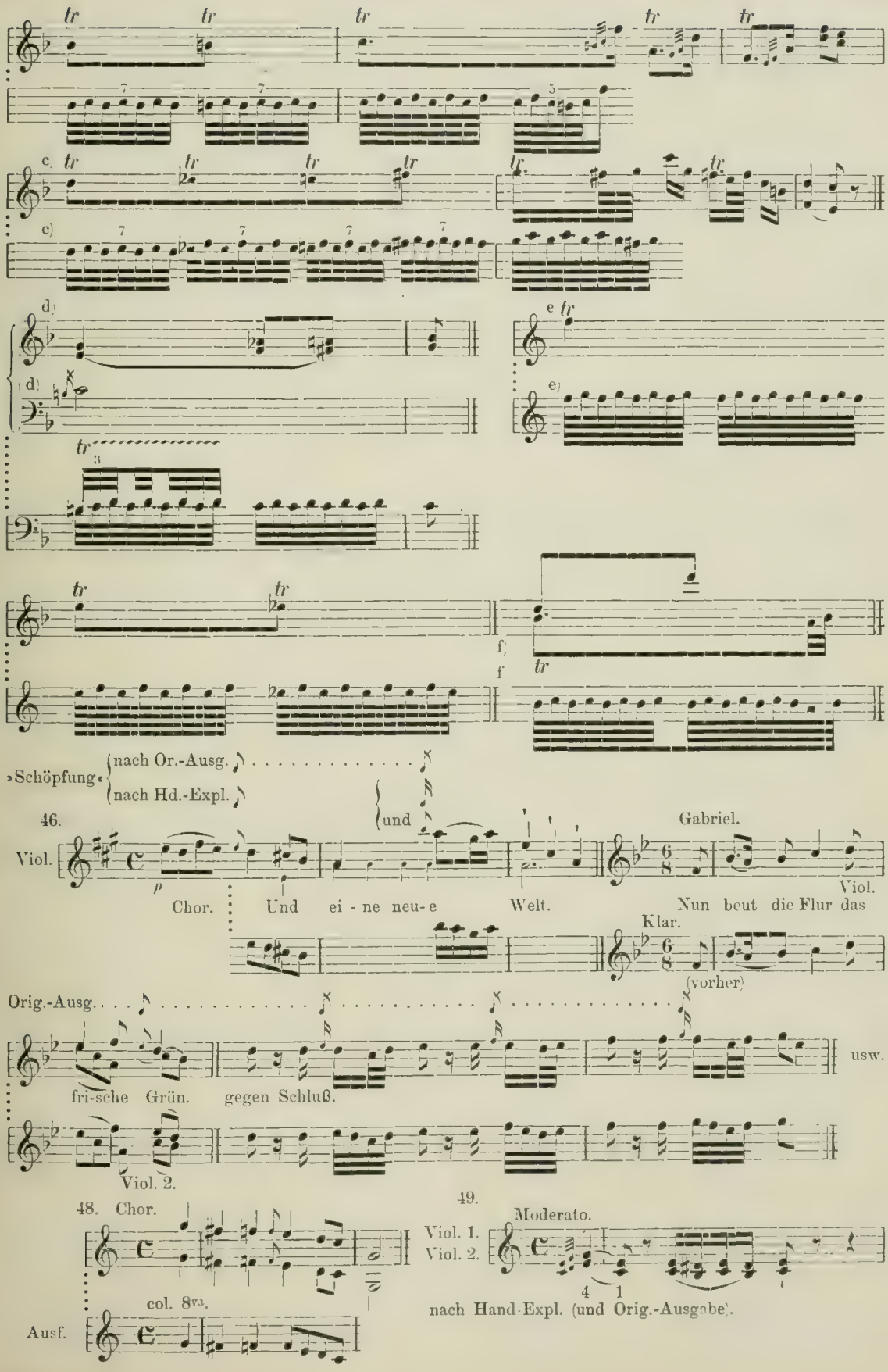
41. Sonate Cdur.
Andante.
nicht à la Dann-reuther

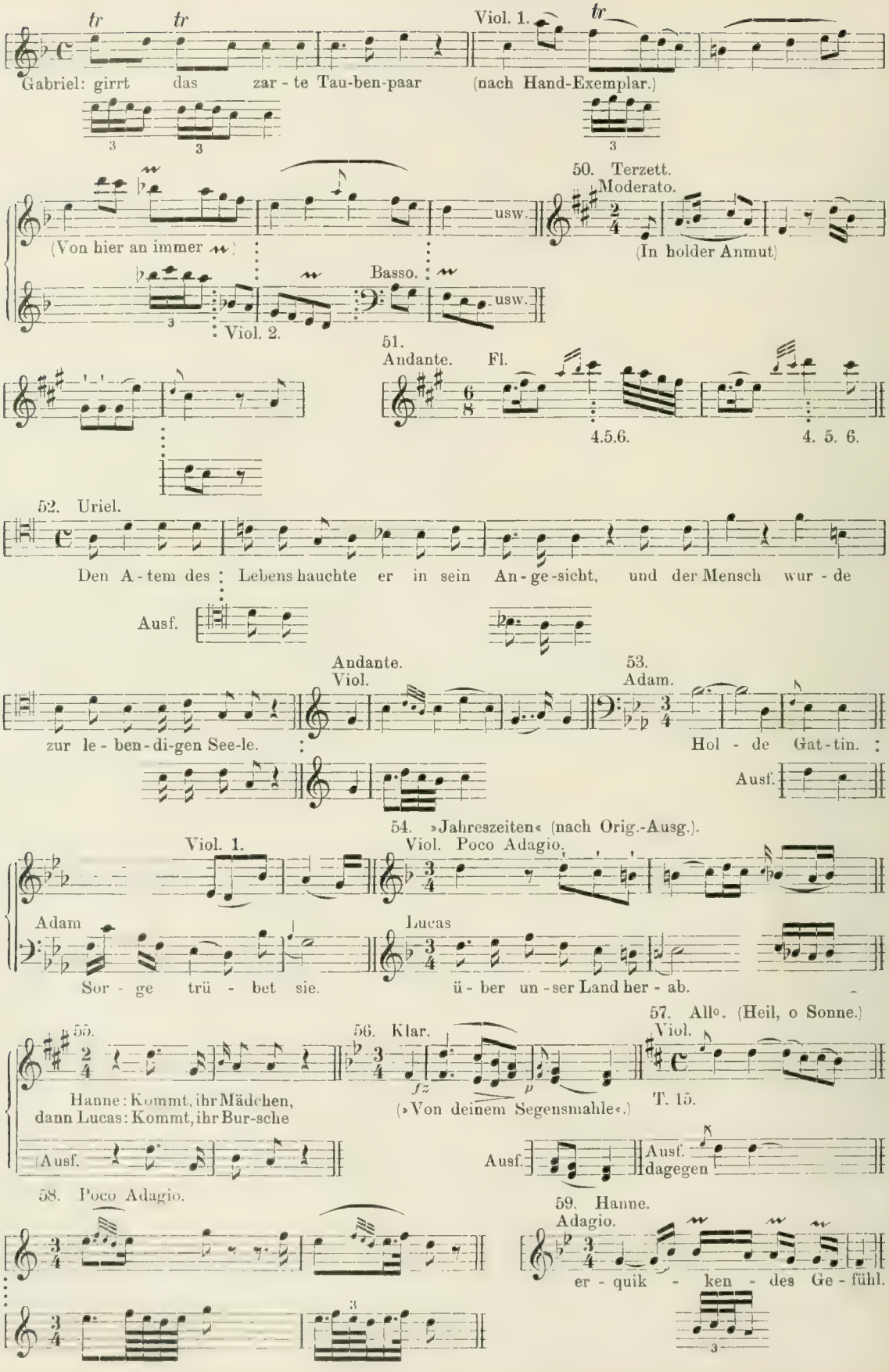
42. Presto.

43. Son. Cdur.
All°.

44. Fant. Cdur.
Presto.
Notat. überwiegend
Ausf.
ausnahmsweise
auch ~
oder ~
Die Notation ist in diesem Stück höchst unsystematisch.

45. Variationen Fmoll.
= später


c)
d)
e)
f)
»Schöpfung«
nach Or.-Ausg.
nach Hd.-Expl.
und
46.
Viol.
Chor.
Und ei - ne neu-e Welt.
Gabriel.
Nun beut die Flur das
Klar.
(vorher)
Orig.-Ausg.
usw.
fri-sche Grün.
gegen Schluß.
Viol. 2.
48. Chor.
col. 8va.
Ausf.
49.
Moderato.
Viol. 1.
Viol. 2.
nach Hand-Expl. (und Orig.-Ausgabe).


Gabriel: girrt das zar - te Tau-ben-paar
Viol. 1.
(nach Hand-Exemplar.)
(Von hier an immer)
usw.
Basso.
Viol. 2.
50. Terzett.
Moderato.
(In holder Anmut)
51.
Andante.
Fl.
4.5.6.
4. 5. 6.
52. Uriel.
Den A - tem des Lebens hauchte er in sein An - ge - sicht, und der Mensch wur - de
Ausf.
Andante.
Viol.
zur le - ben - di-gen See-le.
53.
Adam.
Hol - de Gat - tin.
Ausf.
54. »Jahreszeiten« (nach Orig.-Ausg.).
Viol. 1.
Viol.
Poco Adagio.
Adam
Lucas
Sor - ge trü - bet sie.
ü - ber un - ser Land her - ab.
57. Allo. (Heil, o Sonne.)
Viol.
55.
56. Klar.
Hanne: Kommt, ihr Mädchen,
dann Lucas: Kommt, ihr Bur-sche
(»Von deinem Segensmahle«.)
T. 15.
(Ausf.
Ausf.
Ausf.
dagegen
58. Poco Adagio.
59. Hanne.
Adagio.
er - quik - ken - des Ge - fühl.

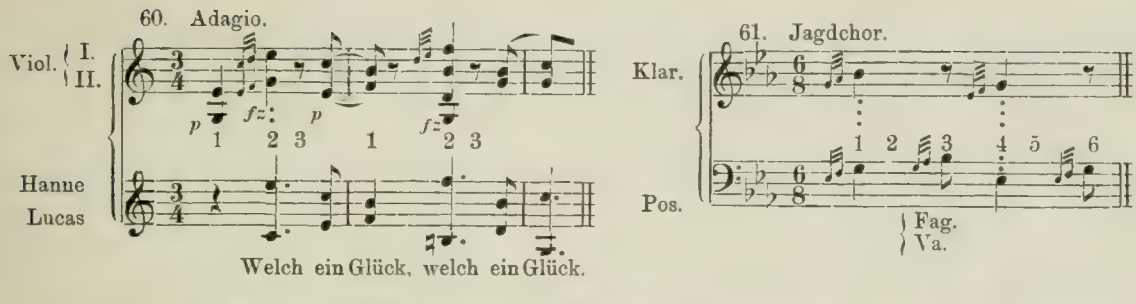


Fig. 13 ist eines jener Beispiele, welche unwiderleglich dartun, daß H. derartige Verzierungen antizipiert haben will. — Zu den vielen Fällen, in welchen 𝅘𝅥𝅯 kurz ausgeführt werden muß, rechnen wir Fig. 14 um so mehr, als der Rhythmus 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 hier motivische Bedeutung hat. (Wir befinden uns demnach im Gegensatz zu der Interpretation in den Arrangements Peters). Andererseits zeigt Fig. 40 einen sehr langen Vorschlag, dessen Ausführung zudem im Parallelfall ausgeschrieben ist, und in der Fig. 35 ereignet es sich wohl zum letztenmale, daß ein langer Vorschlag der Hauptnote den vollen Notenwert entzieht. — H. ist der erste große Komponist, der 𝆔 ausschließlich für den Pralltriller verwendet. Das Beispiel Fig. 49 belehrt zugleich über die Ausführung von 𝆔, nämlich 𝆔 = 3 oder). In der alten französischen Ausgabe der Symphonien kommt sogar noch, nach französischen Brauch, 𝆔 als Zeichen für den langen Triller vor (s. Fig. 12). — Den Mordent 𝆕 zeigen Fig. 36 und 40. — Die Bezeichnung 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯. ist bei allen Wiener Meistern doppeldeutig: vor einer langen oder punktierten Hauptnote wird man die Nötchen am besten antizipieren (s. Fig. 8); ist die Hauptnote dagegen von kürzerer Dauer, so wird die Verzierung besser doppelschlagartig ausgeführt (s. Fig. 23, 26). Fig. 33 zeigt beide Vortragsarten. — Mitunter ist selbst die Vorausnahme des Doppelschlags zu empfehlen, wenn nämlich die Hauptnote sich wiederholt (s. Fig. 43, 52).

---

3. Kapitel.

W. A. Mozart. (1756—1791.)

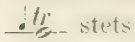
Die Opuszahlen nach Köchels Verzeichnis.

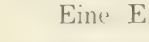
Kein anderer Komponist hat die Ornamentik mit so liebevoller Sorgfalt behandelt wie Mozart während der Periode seiner Reife, also etwa vom 20. Jahr, oder rund vom Werk 250 an[1]). Wenn es auch ihm nicht gelungen ist, jede Doppeldeutigkeit aus den Verzierungszeichen zu verbannen, so liegt die Ursache weniger in der Mangelhaftigkeit des damaligen semeiographischen Systems, als in der Anschauungsweise jenes künstlerisch empfindenden Zeitalters, welches, im Gegensatz zu unserm wissenschaftlich geschulten Jahrhundert, sich scheute, die Freiheit des Ausführenden durch allzu strikte Vorschriften einzuengen.

Zieht man die etwas umständliche Schreibweise seiner Zeit in Betracht, so ist M's Ornamentik die denkbar einfachste. Vorschläge werden ihrer Geltung nach angezeigt, durch Viertel- 𝅗𝅥, Achtel- 𝅘𝅥𝅯, Sechzehntel- 𝅘𝅥𝅰, Zweiunddreißigstel- 𝅘𝅥𝅱 Nötchen; den Triller — sei er noch so kurz oder lang — markiert ein *tr*, den Doppelschlag ein 𝆖, das aufsteigende Harpeggio ein 𝆙, alle andern Verzierungen werden ausgeschrieben. Der Mozart-Interpret bleibt demnach unbehelligt von den Zeichen 𝆔, 𝆕, 𝆗 usw.[2]). Wie bei Haydn und den

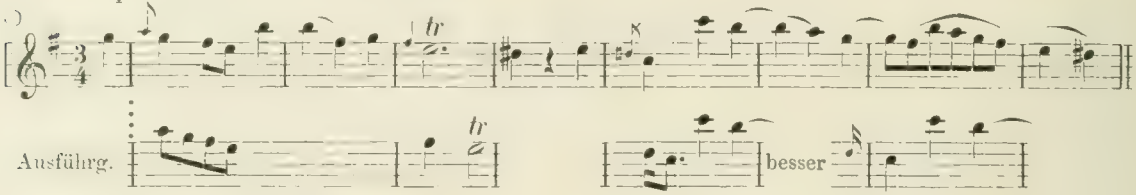
1 Natürlich hat M. schon vor op. 250 eine Anzahl völlig ausgereifter Kompositionen geschaffen, kaum viel früher aber seine Diktion systematisch geregelt.

2) In den Knabenjahren liebte es Wolfgang, seine Kompositionen mit 𝆔, 𝆖, 𝆕 auszuschmücken. Übrigens gibt die Gesamtausgabe die Vorschlagszeichen von Werk 51 an, so wieder, wie M. sie aufnotiert hat, unter Umänderung von 𝅘𝅥𝅯 in 𝅘𝅥𝅰; nur bei Klavierstücken hat sie die Vorschläge mitunter in den Takt eingeteilt. Soweit der Unterzeichnete nachprüfen konnte, entpuppten sich die vielen 𝆔 der Druckausgaben in den Autographen stets als *tr*; auch das Zeichen 𝆖 im Druck von K. 533 ist durch kein Autograph beglaubigt.

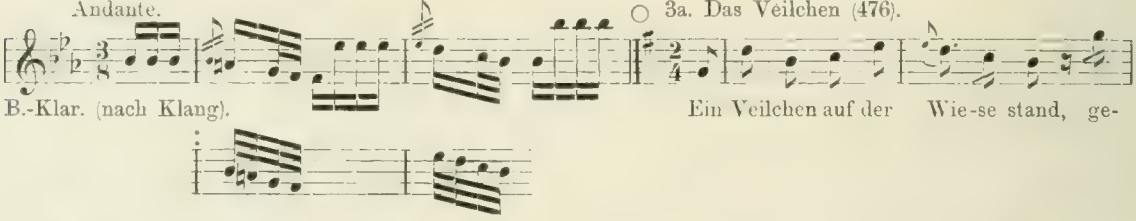
andern Komponisten jener Epoche, ist die Notation stets so auszuführen: —  stets so: [1].

Eine Eigenheit der M'schen Diktion behandeln wir in Fig. 61, 71, 72. Hier schreibt der Meister konsequent während offenbar die Ausführung beabsichtigt ist, wie Fig. 71 klar macht. Nach des Unterzeichneten Ansicht hat M. die näher liegende Notation deswegen umgangen, weil sie, namentlich bei Gesangsmusik, schon längst für die Exekution  im Gebrauch war.

1. Klavier-Violin-Sonate Emoll (304).
Tempo di Minuetto.

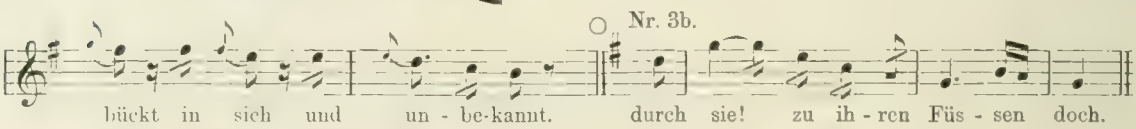


2. Klavier-Konzert Esdur (482).
Andante.

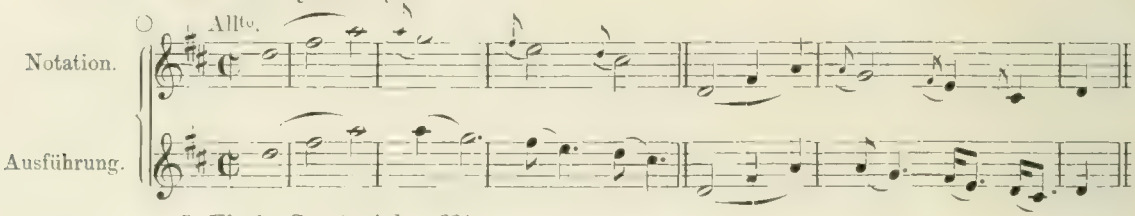


3a. Das Veilchen (476).

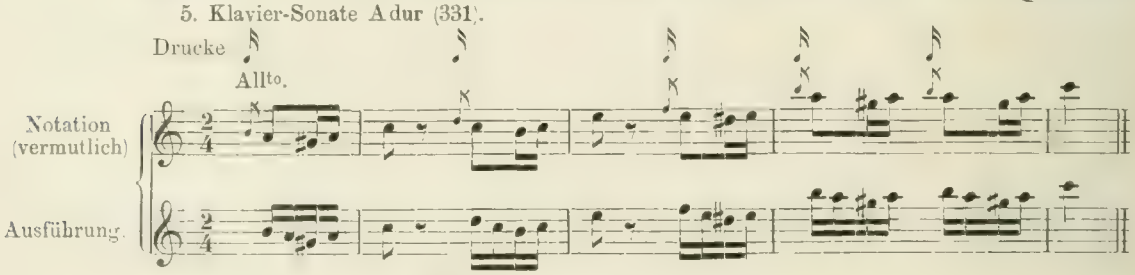
Nr. 3b.



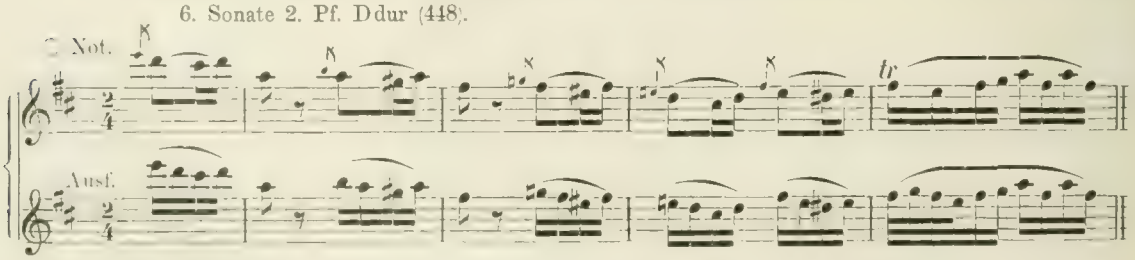
4. Streich-Quartett (575).



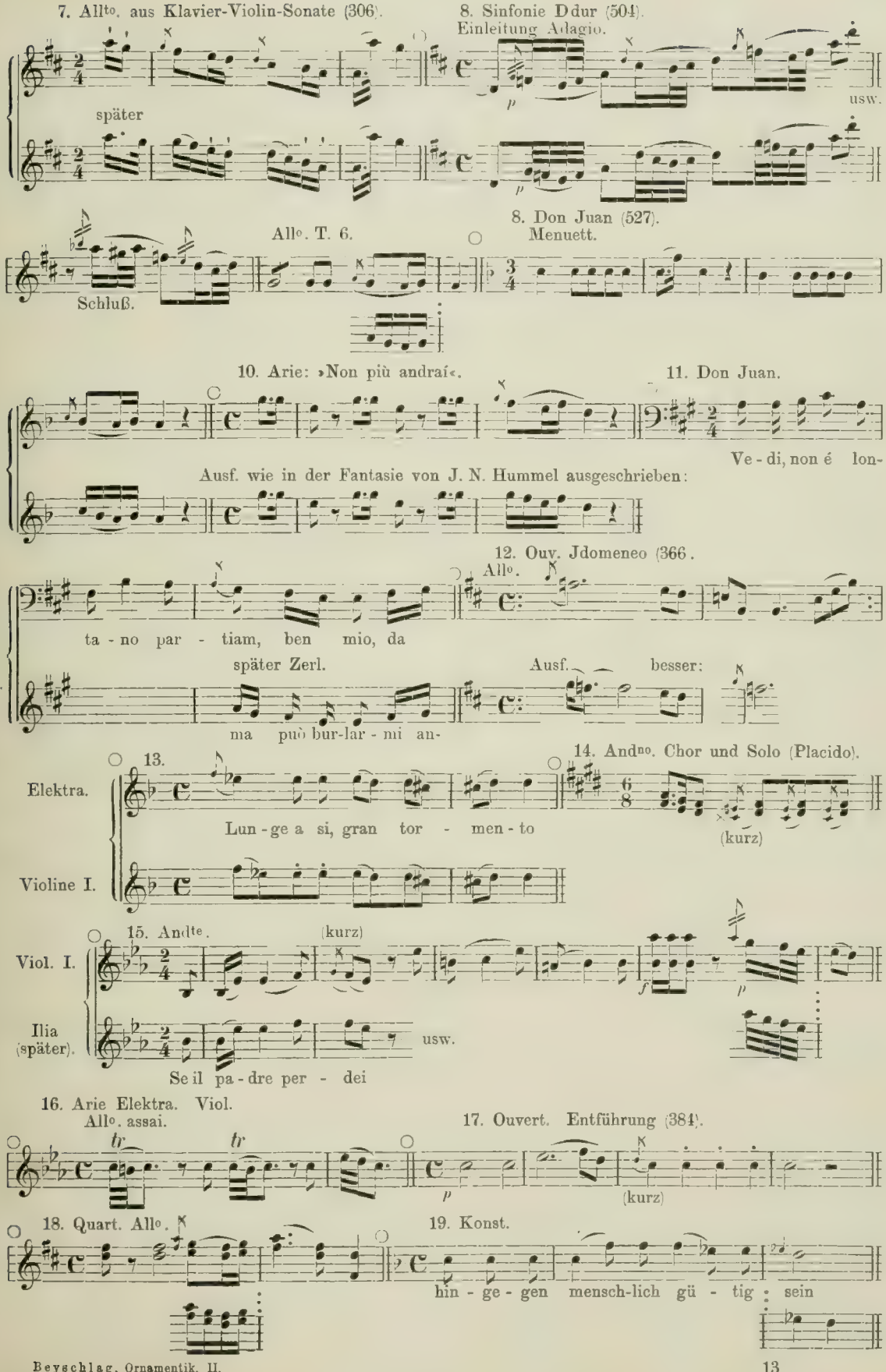
5. Klavier-Sonate Adur (331).

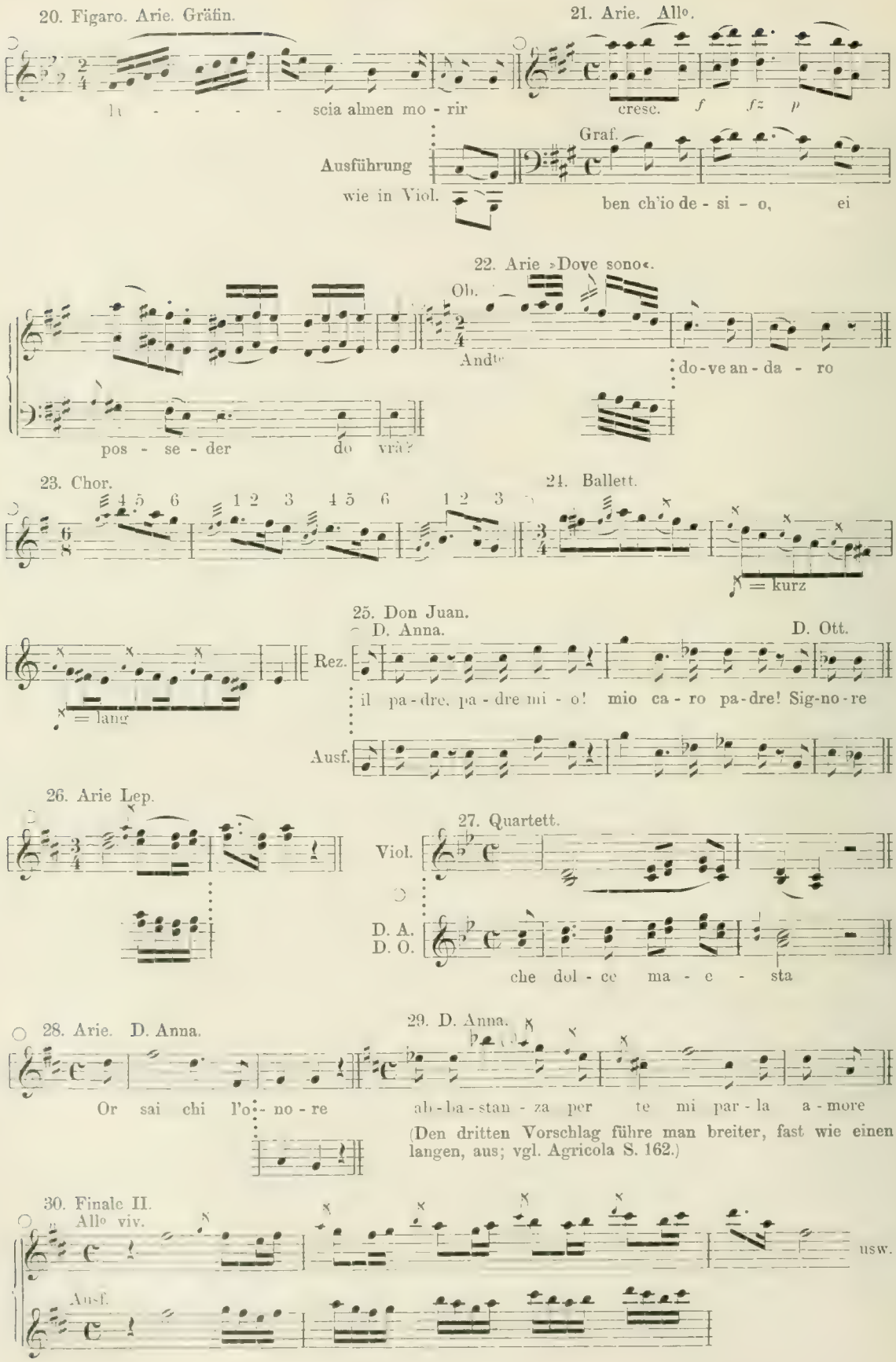


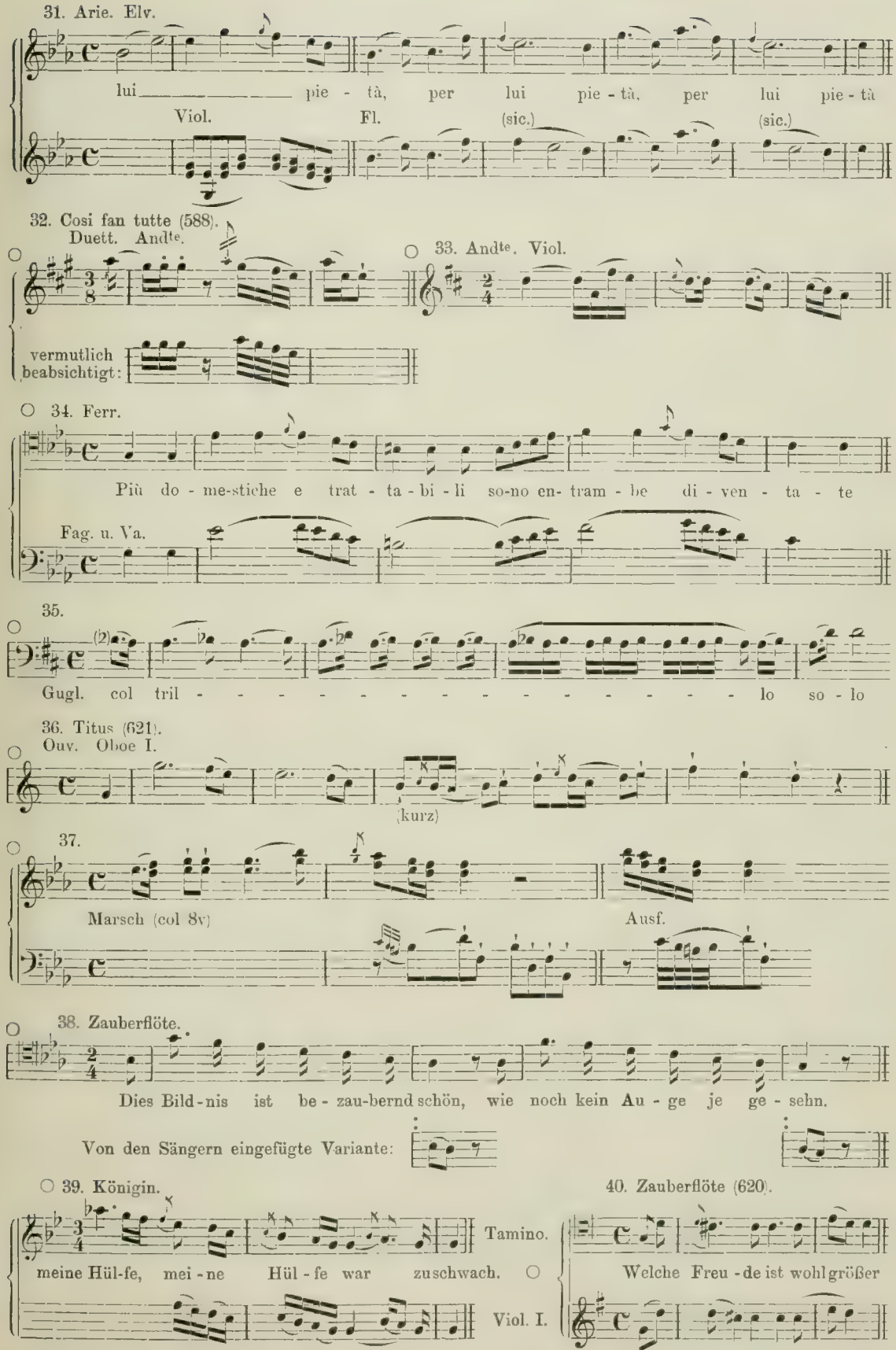
6. Sonate 2. Pf. Ddur (448).

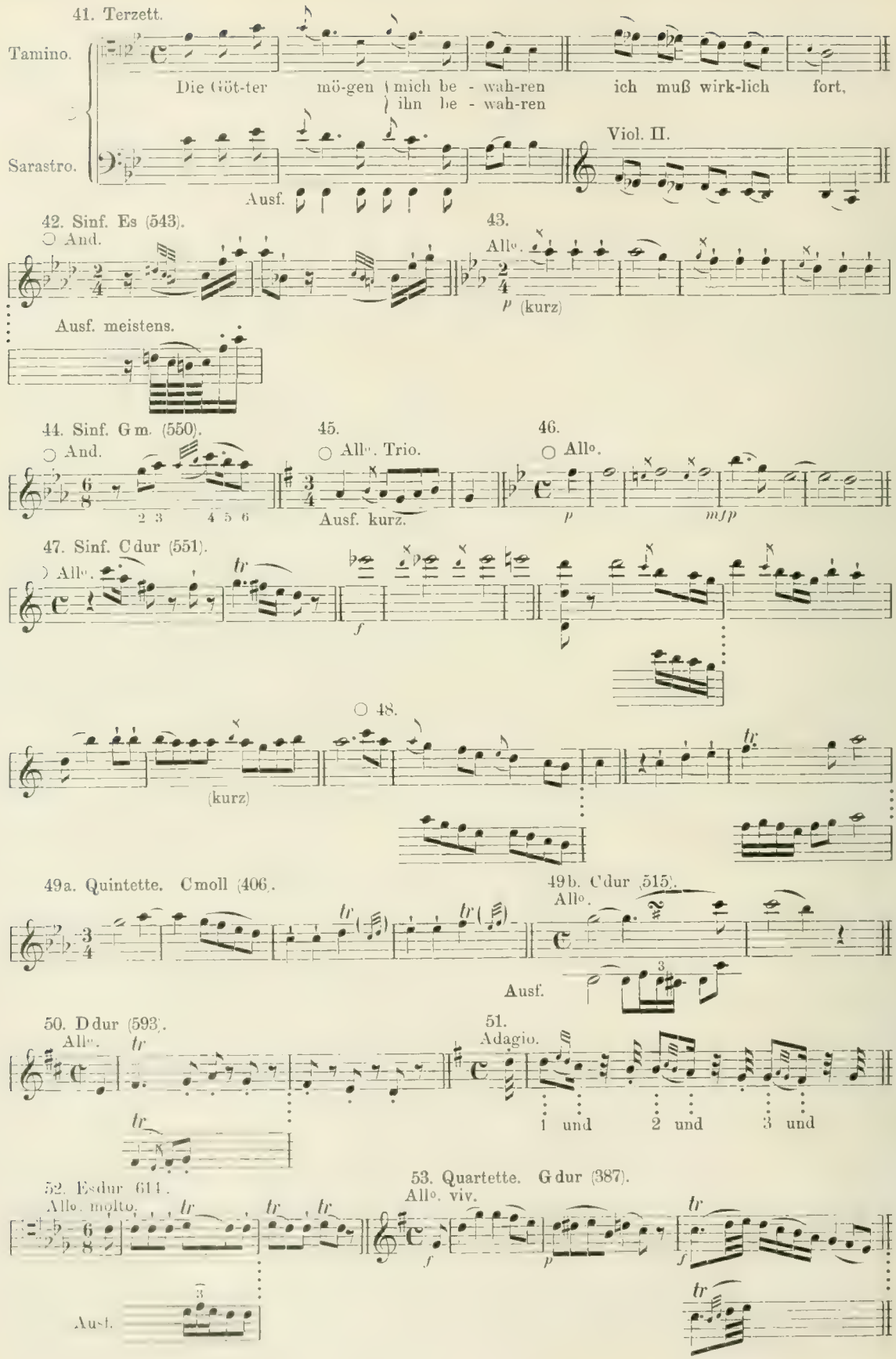


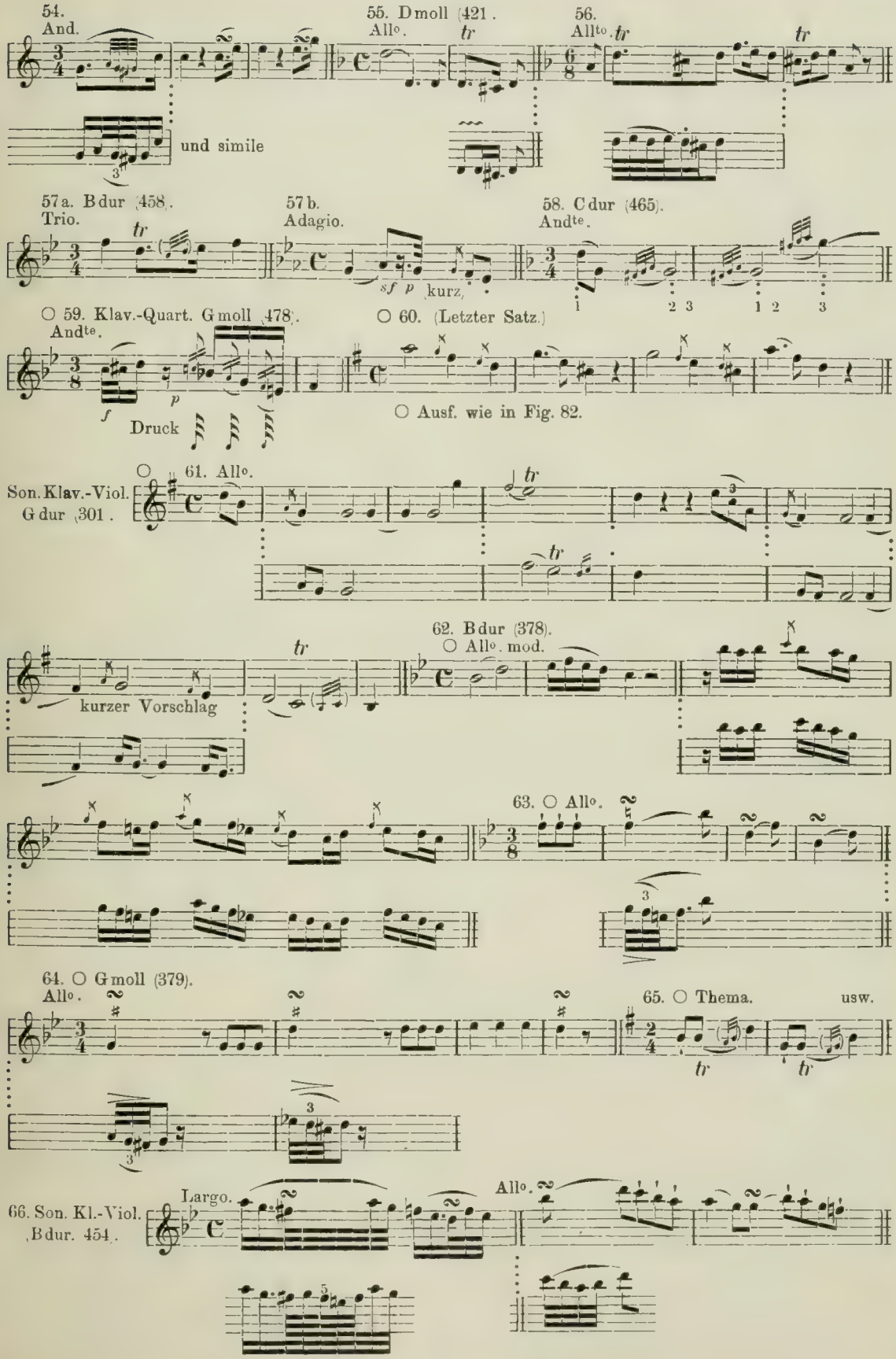
1) Dieser »vorbereitete Triller« verschwindet mit M. und Haydn aus der Notation.

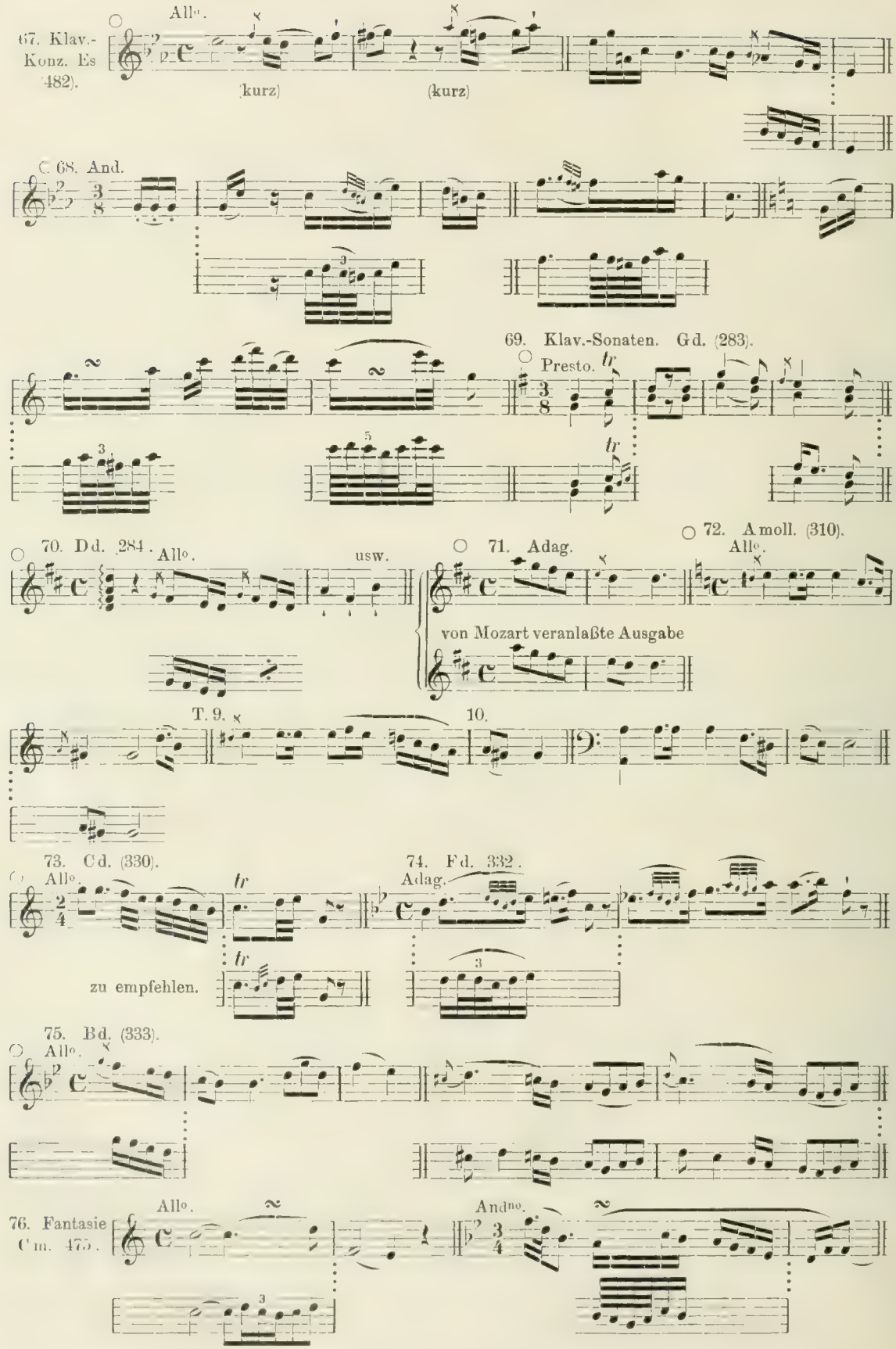

7. Allto. aus Klavier-Violin-Sonate (306).
später
8. Sinfonie Ddur (504).
Einleitung Adagio.
usw.
Allo. T. 6.
Schluß.
8. Don Juan (527).
Menuett.
10. Arie: »Non più andrai«.
11. Don Juan.
Ausf. wie in der Fantasie von J. N. Hummel ausgeschrieben:
Ve - di, non é lon-
12. Ouv. Jdomeneo (366.
Allo.
ta - no par - tiam, ben mio, da
später Zerl.
Ausf. besser:
ma può bur-lar - mi an-
13.
Elektra.
Violine I.
Lun - ge a si, gran tor - men - to
14. Andno. Chor und Solo (Placido).
(kurz)
15. Andte.
(kurz)
Viol. I.
Ilia (später).
usw.
Se il pa - dre per - dei
16. Arie Elektra. Viol.
Allo. assai.
17. Ouvert. Entführung (384).
(kurz)
18. Quart. Allo.
19. Konst.
hin - ge - gen mensch-lich gü - tig sein

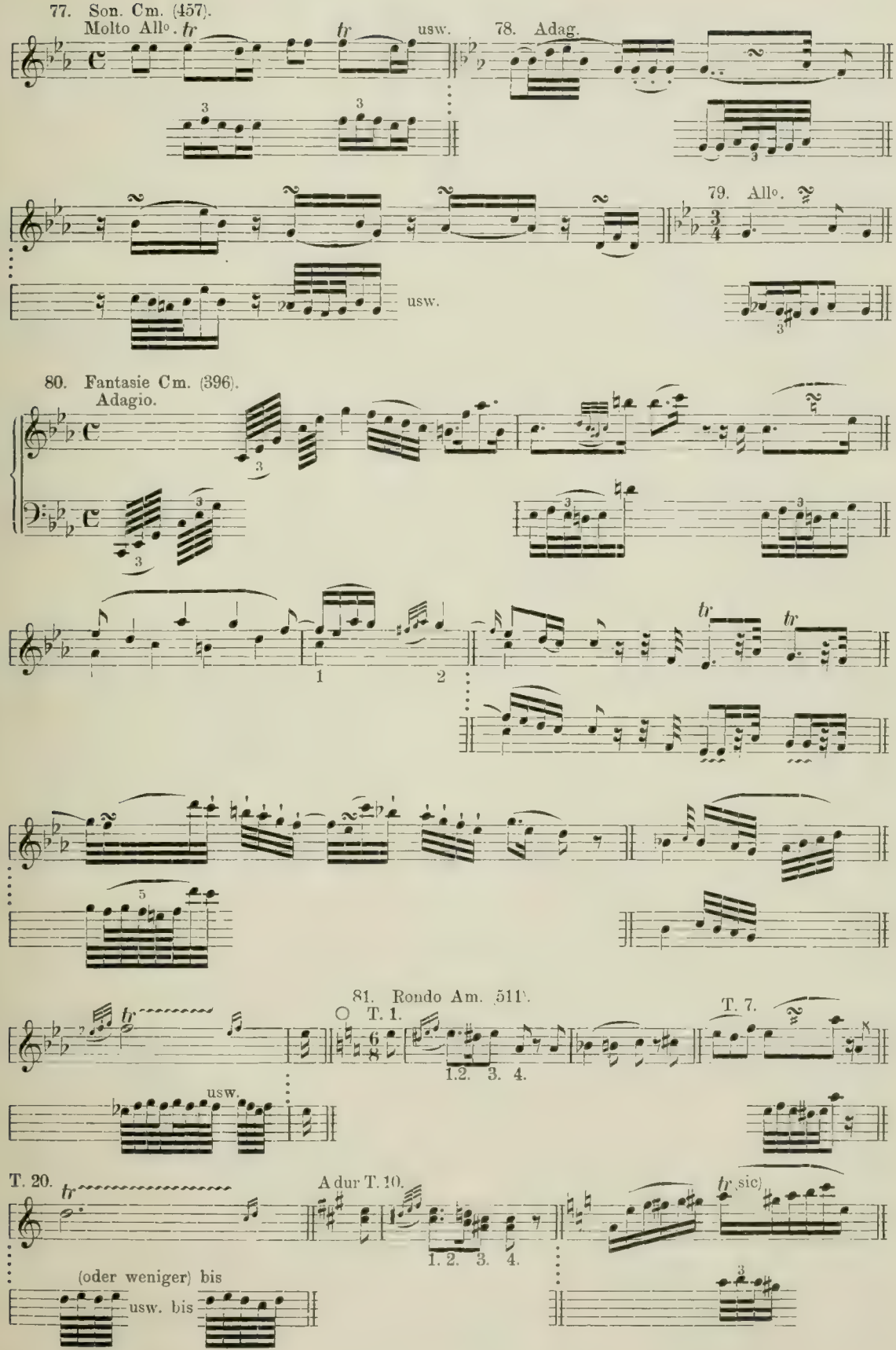

20. Figaro. Arie. Gräfin.
la - - - - - scia almen mo - rir
21. Arie. Allo.
cresc. f fz p
Ausführung
wie in Viol.
Graf.
ben ch'io de - si - o, ei
22. Arie »Dove sono«.
Ob.
Andte
do-ve an-da - ro
pos - se - der do vrà?
23. Chor.
24. Ballett.
= kurz
= lang
25. Don Juan.
D. Anna.
D. Ott.
Rez.
il pa-dre, pa-dre mi - o! mio ca - ro pa-dre! Sig-no-re
Ausf.
26. Arie Lep.
27. Quartett.
Viol.
D. A.
D. O.
che dol - ce ma - e - sta
28. Arie. D. Anna.
Or sai chi l'o - no - re
29. D. Anna.
ab-ba-stan - za per te mi par-la a-more
(Den dritten Vorschlag führe man breiter, fast wie einen langen, aus; vgl. Agricola S. 162.)
30. Finale II.
Allo viv.
Ausf.
usw.


31. Arie. Elv.
lui pie - tà, per lui pie - tà, per lui pie - tà
Viol.
Fl.
(sic.)
(sic.)
32. Così fan tutte (588).
Duett. Andte.
33. Andte. Viol.
vermutlich beabsichtigt:
34. Ferr.
Più do - me-stiche e trat - ta - bi - li so-no en- tram - be di - ven - ta - te
Fag. u. Va.
35.
Gugl. col tril - - - - - - - - - - - - - - - - - - lo so - lo
36. Titus (621).
Ouv. Oboe I.
(kurz)
37.
Marsch (col 8v)
Ausf.
38. Zauberflöte.
Dies Bild - nis ist be - zau-bernd schön, wie noch kein Au - ge je ge - sehn.
Von den Sängern eingefügte Variante:
39. Königin.
meine Hül-fe, mei - ne Hül - fe war zuschwach.
Tamino.
Viol. I.
40. Zauberflöte (620).
Welche Freu - de ist wohl größer

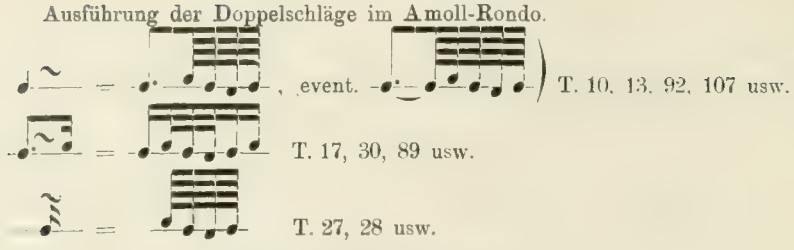

41. Terzett.
Tamino.
Die Göt-ter mö-gen mich be - wah-ren
ihn be - wah-ren
ich muß wirk-lich fort,
Sarastro.
Ausf.
Viol. II.
42. Sinf. Es (543).
And.
Ausf. meistens.
43.
Allo.
p (kurz)
44. Sinf. Gm. (550).
And.
2 3 4 5 6
45.
Allo. Trio.
Ausf. kurz.
46.
Allo.
p
mfp
47. Sinf. Cdur (551).
Allo.
tr
f
48.
(kurz)
49a. Quintette. Cmoll (406).
49b. Cdur (515).
Allo.
Ausf.
50. Ddur (593).
Allo.
tr
51.
Adagio.
1 und 2 und 3 und
52. Esdur 614.
Allo. molto.
Aust.
53. Quartette. Gdur (387).
Allo. viv.
f
p


54.
And.
und simile
55. Dmoll (421.
Allo.
56.
Allto.
57a. Bdur (458.
Trio.
57b.
Adagio.
sf p kurz.
58. Cdur (465).
Andte.
1 2 3 1 2 3
○ 59. Klav.-Quart. Gmoll (478).
Andte.
f p
Druck
○ 60. (Letzter Satz.)
○ Ausf. wie in Fig. 82.
Son. Klav.-Viol.
Gdur (301.
○
61. Allo.
62. Bdur (378).
○ Allo. mod.
kurzer Vorschlag
63. ○ Allo.
64. ○ Gmoll (379).
Allo.
65. ○ Thema.
usw.
66. Son. Kl.-Viol.
Bdur. 454.
Largo.
Allo.

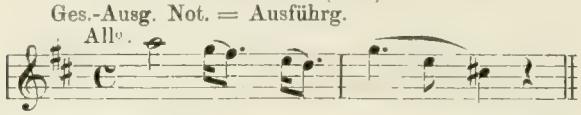

67. Klav.-Konz. Es (482).
All°.
kurz)
(kurz)
68. And.
69. Klav.-Sonaten. Gd. (283).
Presto.
70. Dd. (284).
All°.
usw.
71. Adag.
72. Amoll. (310).
All°.
von Mozart veranlaßte Ausgabe
T. 9.
10.
73. Cd. (330).
All°.
74. Fd. (332).
Adag.
zu empfehlen.
75. Bd. (333).
All°.
76. Fantasie Cm. (475).
All°.
And^no.


77. Son. Cm. (457).
Molto Allo.
tr
usw.
78. Adag.
79. Allo.
usw.
80. Fantasie Cm. (396).
Adagio.
1
2
81. Rondo Am. 511.
T. 1.
1.2. 3. 4.
T. 7.
usw.
T. 20.
A dur T. 10.
1. 2. 3. 4.
(sic)
(oder weniger) bis
usw. bis

Ausführung der Doppelschläge im Amoll-Rondo.



82. Klavier-Rondo Ddur (4851).
Ges.-Ausg. Not. = Ausführg.



Bei der Beurteilung der Ornamentik M.s darf man nie außer Acht lassen, daß die Marke erst nach seinem Tod zum Wahrzeichen des kurzen Vorschlags erkoren wurde, daß sie aber dem Meister, bei Noten ebenso wie bei Vorschlagsnötchen, stets als ein Sechzehntel galt (s. Fig. 3, 11 und 81). Diese in Vergessenheit geratene Bedeutung von wiederentdeckt und ihren hohen Wert erkannt zu haben, ist das Verdienst von Jul. Rietz, Ernst Rudorff und Franz Wüllner[1]). Die Genannten haben damit zum erstenmal das Grundprinzip der Mozartschen Schreibweise klargelegt: Vorschläge stets ihrer Geltung nach aufzunotieren. Wie ernst es der Meister damit nahm, zeigt am klarsten der Schlußsatz der Klavier-Violin-Sonate 304 (Fig. 1), denn hier ist während des ganzen Satzes die Reihenfolge der , , Vorschläge beim Thema ohne irgend welche Abkürzung genau beibehalten. Schien dem Meister dagegen ein Mißverständnis ausgeschlossen, so nahm er gelegentlich von einer so peinlich gewissenhaften Notation Abstand. Im Autograph von Fig. 8 ist z. B. das exakte Zeichen nur bei den ersten und letzten Zweiunddreißigstelgruppen angewandt, bei den dazwischen liegenden aber meist durch ersetzt, in der Voraussicht, daß kein vernünftiger Musiker die Figuren anders als gleichartig ausführen werde. Wenn ferner zu Anfang des »Veilchens« ein für den kurzen Vorschlag steht, so soll dies wohl als Warnungszeichen dienen, die Verzierung nicht zu hastig abzufertigen, wozu ein hätte verleiten können. Das Zweiunddreißigstel wendet M. als Vorschlagsnötchen selten, eigentlich zu selten an (Fig. 2 und 22), und hieraus können mitunter Unklarheiten entstehen, wie z. B. in Fig. 24. Zu jener Zeit wußte freilich auch der geringste Musiker, daß bei einer Folge gleichwertiger Noten die Vorschläge kurz auszuführen seien, bei dieser Figur aber lang. Selbst M.s Notation darf man nicht immer buchstäblich nehmen; wie sie aber mit Geist zu interpretieren ist, zeigen unsere Quartett-Vereinigungen bei der Wiedergabe von K. 575 (Fig. 4): Indem sie den ersten Vorschlag als Viertel exekutieren, sichern sie dem Thema und seiner Verkleinerung die erforderliche Homogenität. — Vielen dürfte in Fig. 33 ein Sechzehntel-Vorschlag sympathischer dünken; das Zeichen erscheint indessen im Autograph, so oft das Thema ausgeschrieben ist.

In dem Thema des Ddur-Rondos (Fig. 82), und seinem Vorbild in dem Klavier-Quartett in Gmoll (Fig. 60), sind die Vorschlagsnötchen in fast allen Ausgaben falsch angegeben und werden daher gewöhnlich unrichtig ausgeführt. Vorschlagsfolgen wie in Fig. 29, 59 erinnert sich der Unterzeichnete in seiner frühen Jugend so vortragen gehört zu haben, daß der Vorschlag der Hauptnote etwas weniger als die Hälfte entnahm. Ein ähnlicher Fall findet sich im Recitativ der Brief-Arie aus Don Juan (Fig. 29). — Zwei jener nachträglich hinzugefügten »Accente«, wie sie früher die Sänger z. B. in Händels Kompositionen häufig zu interpolieren pflegten, waren in der Zauberflöten-Arie Fig. 38 lange Zeit Mode.

Falls Wolfgang-Amadeus die Maxime seines Vaters Leopold befolgte, — den Triller mit der Hülfsnote anzufangen, — so hat er es damit nicht allzu genau genommen, wie Fig. 35 beweist. Auch mit der Notation des Nachschlags beim Triller verfuhr er nicht viel gewissenhafter als andere Komponisten. — Wie es scheint konnte ein Klavierspieler dazumal ohne »Glissando« nicht auskommen, und so findet sich denn bei M. sogar einmal ein Sexten-Glissando in einem Variationenwerk. Besonders reich an Doppelschlägen und instruktiv hinsichtlich ihrer Ausführung ist das herzige Amoll-Rondo (s. Fig. 81). Die italienischen Notationsformalismen gelten natürlich auch für die Mozartsche Gesangsmusik (s. Fig. 20, 25, 28 usw., vgl. Haydns Brief).

1. Die irrige Ansicht, daß den kurzen Vorschlag bedeute, hat Dannreuther zu einer heftigen Philippika gegen den Verleger André verleitet. In dieser Hinsicht ließ sich jedoch André weiter nichts zuschulden kommen, als daß er die M.sche Sechszehntelmarke aus den Autographen in den Druck übernahm. Wenn aber heutzutage Verlagsfirmen die sorgsamen Abstufungen M.s in der Vorschlagsbezeichnung unberücksichtigt lassen, so ist das unverantwortlich. Die weitverbreitete Peters-Ausgabe der Klavier-Sonaten notiert z. B. nur für dies Ornament.

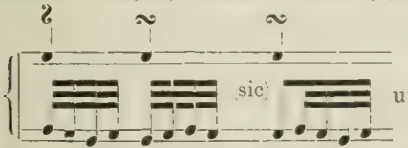
4. Kapitel.

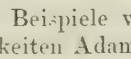
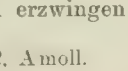
Schulen bis zu Beethovens Tod. M. Clementi. J. B. Cramer. J. Field.

Zu dem, was Generationen in der Ornamentik aufgebaut hatten, fügte das 19. Jahrhundert während seiner ersten Hälfte — die Irrlehren! Nur wenige Theoretiker vermochten sich von groben Mißgriffen frei zu halten, und so geriet die alte Semeiographie zuerst in Verwirrung, dann in Geringschätzung und schließlich so völlig in Vergessenheit, daß sie neu entdeckt werden mußte, als gegen Ende des Jahrhunderts ein rationelleres Studium der Altklassiker einsetzte.

Die lange Reihe der Fehlgriffe beginnt zwar schon vor der Jahrhundertwende, erhält aber im Jahr 1800 eine wesentliche Förderung dadurch, daß die gedruckte Partitur der »Schöpfung« sämtliche Doppelschlagszeichen verkehrt (∾) wiedergibt, obschon sie in Haydns Handexemplar richtig (∾) angezeigt sind. Da dieses Verfahren von Seiten einiger Verleger (Artaria usw.) auch auf Kompositionen von Beethoven, Cramer, Field u. a. ausgedehnt wurde, so läßt sich begreifen, daß der Unterschied zwischen ∾ (=) und ∾ (=) den nachfolgenden Generationen völlig aus dem Bewußtsein schwand. Dazu kam ferner die häufige Anwendung der Marke ∾ an Stelle von ∾ für die Figur , und die Verwechslung von ∾ mit ∾ bisher =). Von diesen Verirrungen abgesehen, enthalten die nachfolgenden Schulen so wenig Neues, daß wir bei ihrer Besprechung ein mehr summarisches Verfahren beobachten werden. Alle predigen das Subtraktionsprinzip bei initialen Verzierungen und den Trilleranfang mit Hilfsnote.

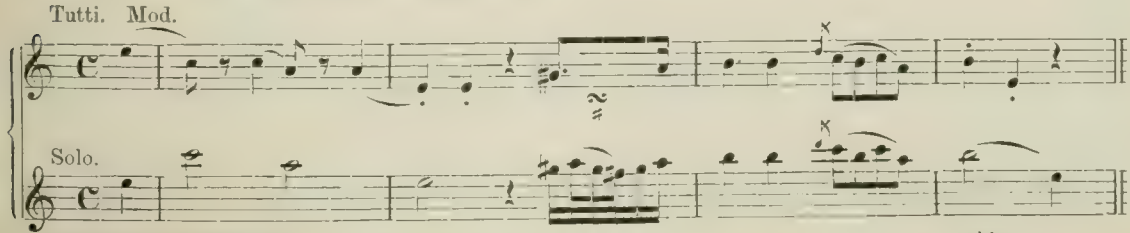
Am zweckmäßigsten beginnen wir mit einigen der »Méthodes«, welche das Pariser Konservatorium laut Beschluß vom Jahre 1798 in zwangloser Folge veröffentlichte. Die Klavierschule von L. Adam, wahrscheinlich um diese Zeit schon verfaßt, aber erst am 23. Germinal. An. XII (1803) vom genannten Institut approbiert, enthält nur kurze und nicht immer einwandfreie Bestimmungen über Ornamentik, und die berühmte Violinschule des Konservatoriums von Kreutzer, Rode und Baillot gibt so vage Vorschriften, daß wir sie am besten übergehen.

Besonders anfechtbar sind bei Adam die Doppelschlagsformeln, welche übrigens auch in den Tabellen von Pleyel, Dussek, Pollini, ja selbst von Clementi den wunden Punkt bilden. Adam lehrt 

und bezeichnet ∾ (= ) als »Mordent«, ist dagegen ziemlich sorgfältig in der Notierung der Vorschläge. Die vielen Beispiele von Doppeltrillern lassen auf eine gesteigerte Technik schließen. Mehrere der Ungenauigkeiten Adams berichtigen schon die »Solfèges« des Konservatoriums: Deren Tabelle gibt das Doppelschlagszeichen richtig als ∾ und unterscheidet in korrekter Weise zwischen Pralltriller und Mordent. — Auffällig ist in den Kompositionen von Kreutzer und Rode die überaus häufige Notierung von 

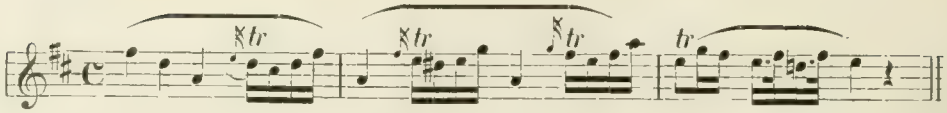
, welche ihrer Trillerlehre nach eigentlich überflüssig sein sollte. Bedurfte es denn so unausgesetzter Ermahnungen, um den Trilleranfang mit Hilfsnote zu erzwingen?

Viotti (1753 – 1824). Konz. Nr. 22. Amoll.



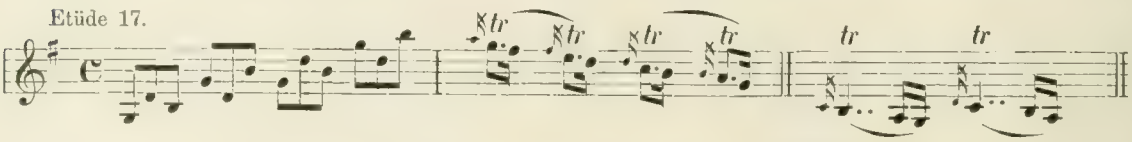
P. Rode.

Konz. 11. Ddur.



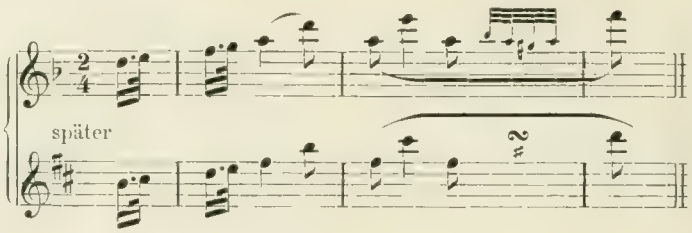
R. Kreutzer.

Etüde 17.



Konz. Dmoll.

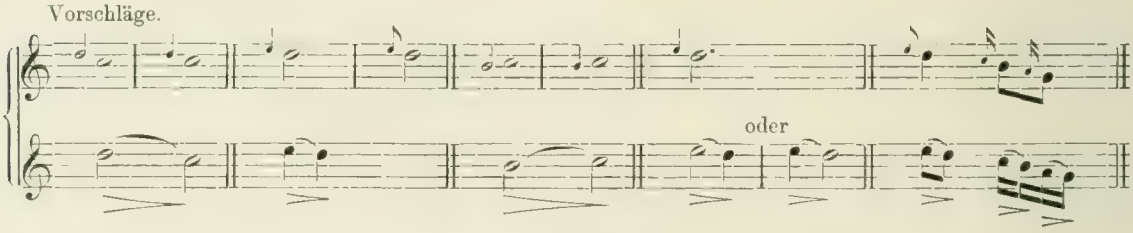
später

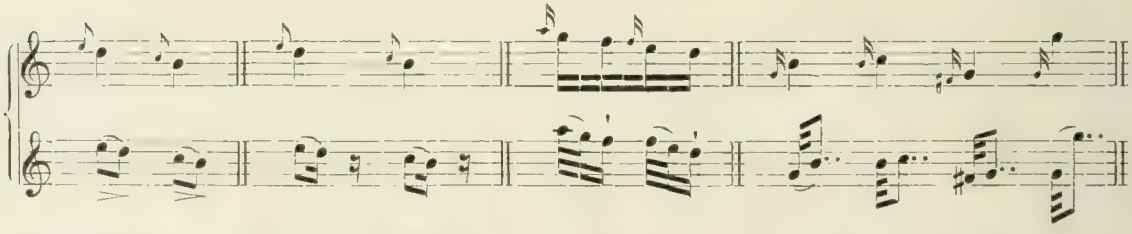


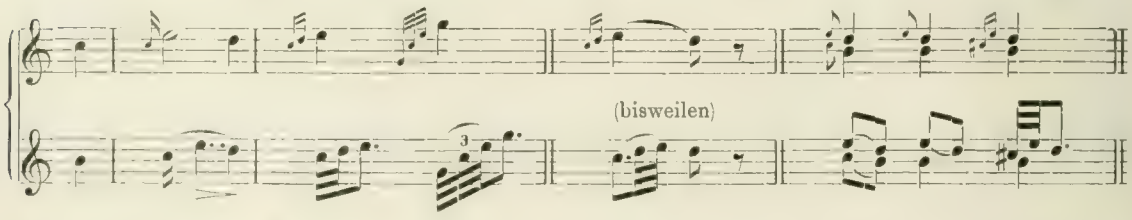
M. Clementi (1752—1832). »Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte« (1801).

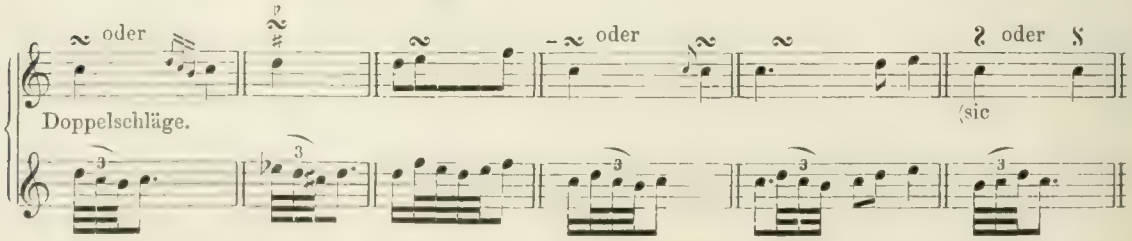
Der Begründer des neueren Klavierspiels zeigt sich in der Tabelle von seiner konservativen Seite. Wir fügen noch einige Beispiele aus den »Sonaten« hinzu und aus dem »Gradus ad Parnassum«, diesem vorzüglichen Studienwerk.

Vorschläge.









oder oder

Triller 1)

tr oder oder oder tr

(Bestätigung: Gradus. Ex. 66.)

tr tr oder

Mordent 1)

oder oder

Sonate G dur.

(hier Ganzton)

oder oder oder

(sic)

All°. con brio.

Ausf.

Sonate.

All°.

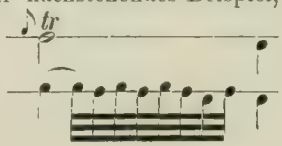
Gradus Ex. 32. (Triller-Etüde.)

♩= 72.

usw. usw.

usw. man denke an Beethoven Op. 13.

Ziemlich genau mit Clementi stimmen I. Pleyel und I. L. Dussek in den Schulen überein, welche sie einzeln und assoziiert veröffentlichten. Von Pleyel notieren wir nachstehendes Beispiel, weil es unverkennbar eine Trillerform seines Lehrers Haydn widerspiegelt:



1) \\ (=) und // (=) auch bei Pleyel-Dussek und bei Pollini.

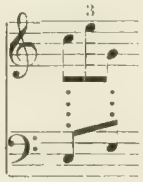
F. Pollini. »Metodo di clavicembalo« (1810 am Mailänder Conservatorium eingeführt).

Im Sachlichen nicht immer korrekt (? gilt z. B. für den umgekehrten Doppelschlag), zeigt das Büchlein in der Terminologie die schon öfters gerügte Hilflosigkeit der Italiener. Wo diesen Begriffe fehlen, da stellt das Wort »Mordente« zur rechten Zeit sich ein. Diesmal bedeutet es außer dem eigentlichen Mordent noch den Schneller, den Anschlag und den Schleifer. Selbstverständlich ist »der Lombardische Geschmack« der maßgebende.

In

D. Steibelts »Méthode pour le Pianoforte«

dient das Zeichen ∾ in gleicher Weise für den normalen, wie für den umgekehrten Doppelschlag. Ganz zu verwerfen ist seine laxe Art, zwei Noten gegen drei zu spielen:



A. E. Müller († 1817). »Fortepiano-Schule«.

Ursprünglich (1804) nur eine verbesserte (6. Auflage) der Klavier-Schule von Löhlein, hat Müller sie kurz vor seinem Tode einer abermaligen Bearbeitung unterzogen. Das Werk enthält im wesentlichen nur bekanntes, ist aber zuverlässig.

Als kurze Vorschlagszeichen figurieren 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅯; »übrigens wirft der kurze Vorschlag auf die Note, vor welcher er stehet, einen schärfern Accent.« Endlich finden wir die Versetzungszeichen beim Doppelschlag in moderner Weise aufnotiert:

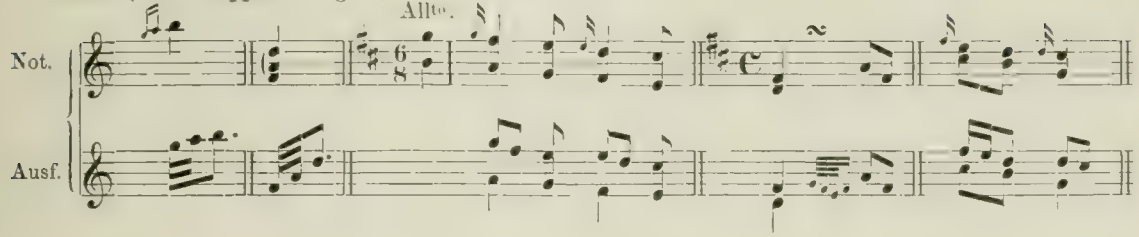
Die einzige Errungenschaft des 19. Jahrhunderts von bleibendem Wert besteht in der **Einführung des Zeichens 𝅘𝅥𝅯 als Symbol für den kurzen Vorschlag!** Türk verkündet dies zuerst 1802 in der zweiten Auflage seiner Klavierschule, und da er in deren erster Auflage nichts davon erwähnt, so muß die Neuerung in der Zwischenzeit eingesetzt haben. Bald darauf (1807) schreibt G. F. Wolf, ebenfalls in der zweiten Auflage seiner Klavierschule: »Auch bezeichnen verschiedene Komponisten die unveränderlich kurzen Vorschläge auf diese Art 𝅘𝅥𝅯, welche Bezeichnung allgemein eingeführt zu werden verdient.«

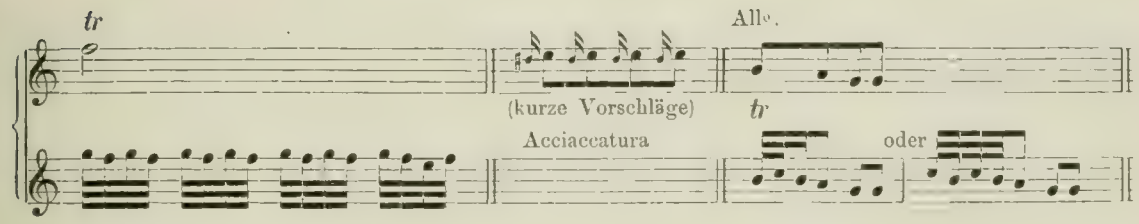
Wo demnach in ältern Drucken das Zeichen 𝅘𝅥𝅯 vorkommt, ist es als Äquivalent von 𝅘𝅥𝅯 aufzufassen, nicht aber als Marke für den spezifisch kurzen Vorschlag. Zugleich sei darauf hingewiesen, daß keiner der um 1800 lebenden Großmeister der Tonkunst, weder Beethoven noch Cherubini, weder Weber noch Schubert sich der Marke 𝅘𝅥𝅯 zur Bezeichnung des spezifisch kurzen Vorschlags bediente.

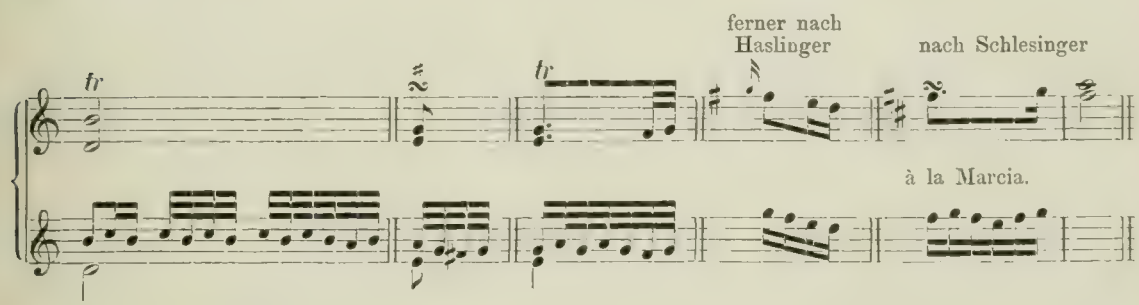
I. B. Cramer (1771—1858). »Instructions for the Pianoforte.«

Diese »Klavierschule« interessiert hauptsächlich im Hinblick auf die bekannten 84 (und später auf 100 vermehrten) Etüden, welche sich bis zur Gegenwart der Gunst der Pianisten erfreuen. Die Vorschriften Cr.s inbezug auf Ornamentik lassen an Präzision viel zu wünschen übrig; für die Vorschläge von den kürzesten bis zu den längsten hat der Autor nur ein Zeichen 𝅘𝅥𝅯 (resp. 𝅘𝅥𝅯). Beachtenswert ist der Versuch, die beiden entgegengesetzten Trillerlehren durch folgende Formel zu versöhnen: usw.

Schule (nach Chappells Ausgabe).

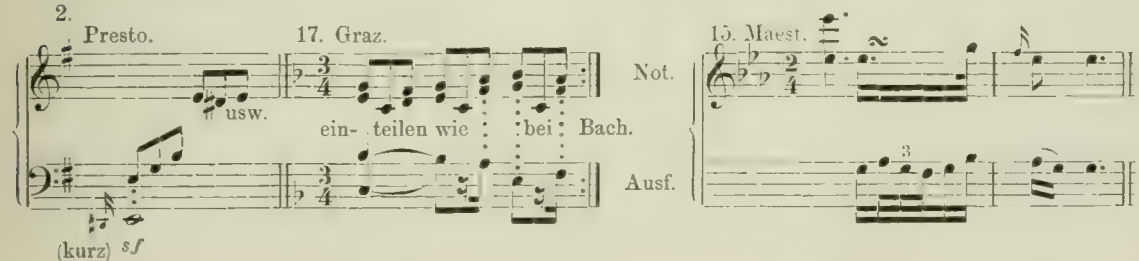


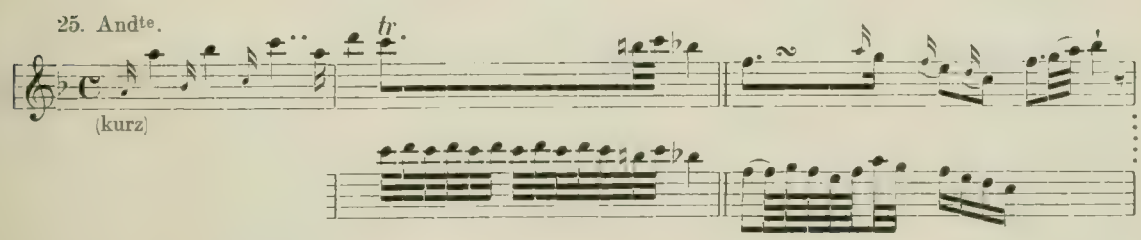


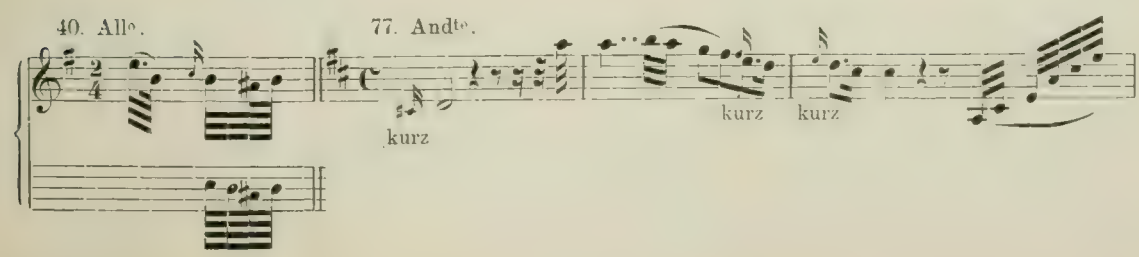


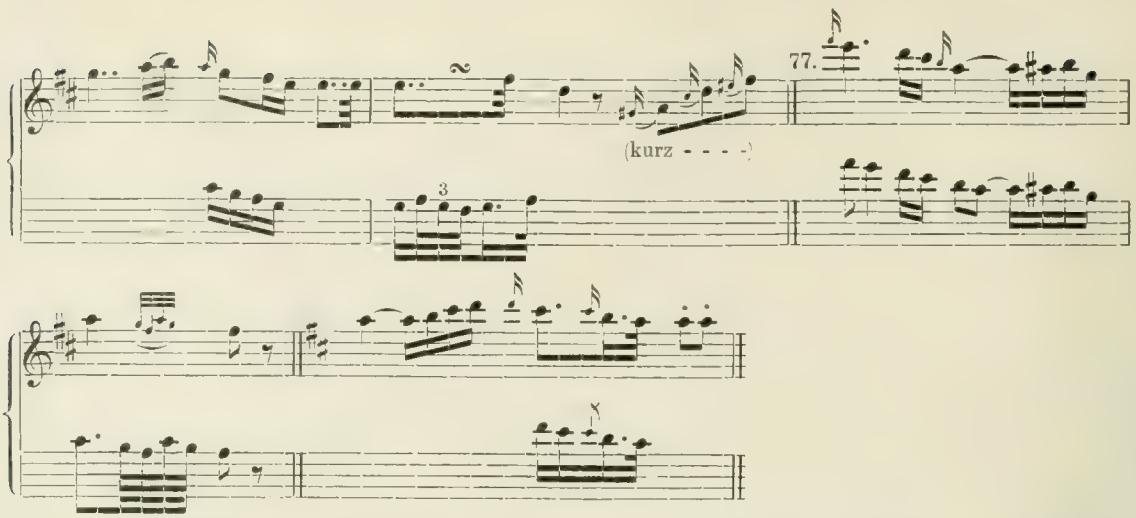
Aus den Etüden.

2.









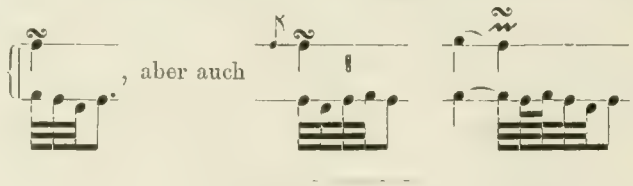
Bei den Etüden No. 6 und 17 ist offenbar eine Anpassung des zweiteiligen Rhythmus an den dreiteiligen (à la Bach) beabsichtigt. Obwohl Cr. das Doppelschlagszeichen korrekt schrieb als ∾, konnte er doch dessen Verdrehung in 𝄪 durch einige Verleger nicht hindern. In späterer Zeit, im Autograph (B. B.) der 1840 komponierten, übrigens ganz unbekannten »Douze nouvelles Etudes de Salon« op. 92 verwendet der Komponist das Zeichen 𝆕 allerdings prinzipiell für den kurzen Vorschlag. Die ersten 42 der bekannten Etüden erschienen aber schon 1804, und wohl nicht viel später die Originalausgabe der Klavierschule bei Chappell. Von diesem Urbild entfernen sich die nachfolgenden, bis ins Jahr 1843 reichenden Editionen immer weiter: Concha, Peters, Haslinger, Schlesinger.

J. Field (1782—1837).

Von F.s Kompositionen haben sich gerade die einfachen »Nocturnes« am lebensfähigsten erwiesen. Aber hierin, wie in den komplizierteren »Konzerten« wird die Ornamentik zu Zweifeln kaum Veranlassung bieten, denn die verkehrt gedruckten Doppelschlagszeichen (𝄪) im As-dur-Konzert hat offenbar der Verleger eingefügt.

L. Starke. »Wiener Pianoforte-Schule« (1819).

Gleich Jos. und Carl Czerny von Beethoven für einige Zeit zum Lehrer seines Neffen auserkoren, ist Starke hier nicht zu umgehen. — Als kurzes Vorschlagszeichen gebraucht er 𝆕, außerdem dürfte die letzte Formel beim Studium Beethovenscher Werke von Interesse sein.



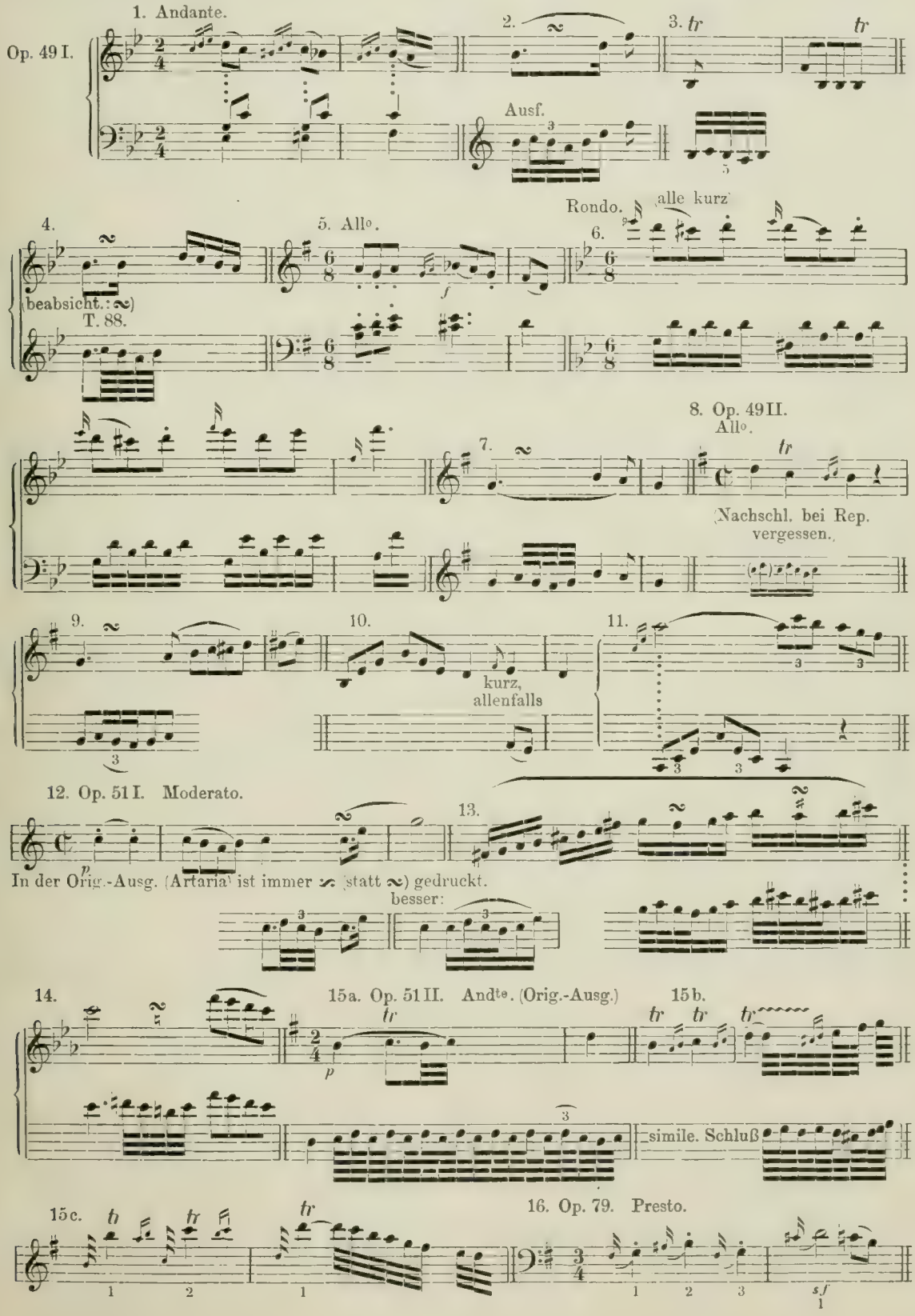
5. Kapitel.

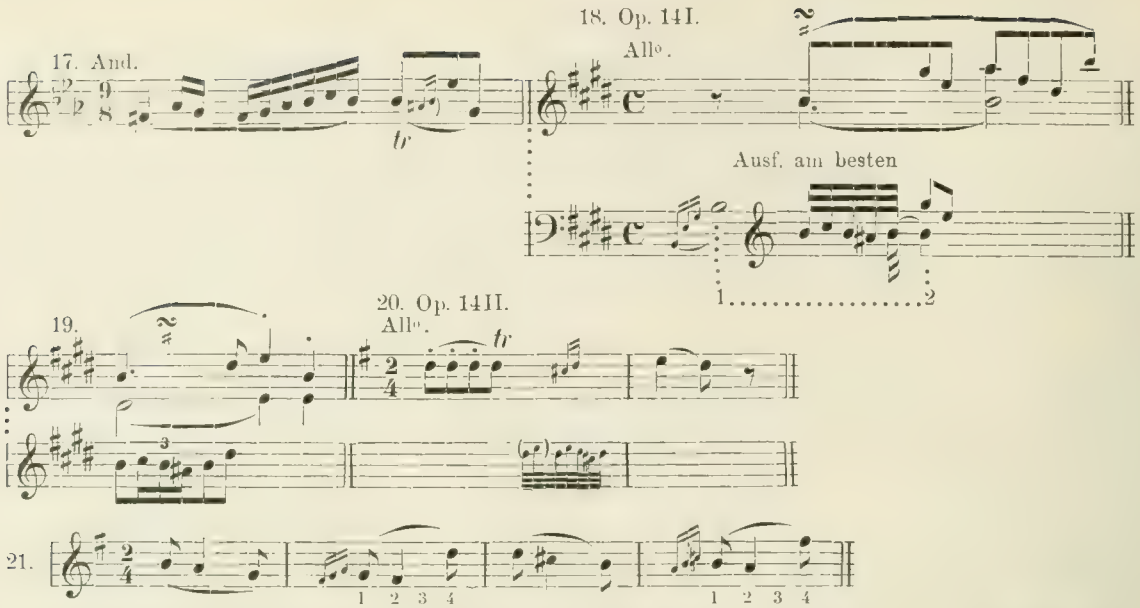
L. van Beethoven. (1770—1827).

Widerstrebt es schon der germanischen Geistesrichtung, Ausschmückungen als äußerliches Beiwerk aufzufassen, so hat doch im besondern kein deutscher Tondichter es so wie B. verstanden, seiner Ornamentik jeden Anflug von Zufälligkeit und Willkür abzustreifen und ihr den Stempel des Notwendigen aufzudrücken. Der innern Triebkraft des musikalischen Organismus entsprießend, bildet sie ein wesentliches Glied des Ganzen[1]. — Zur Einführung in

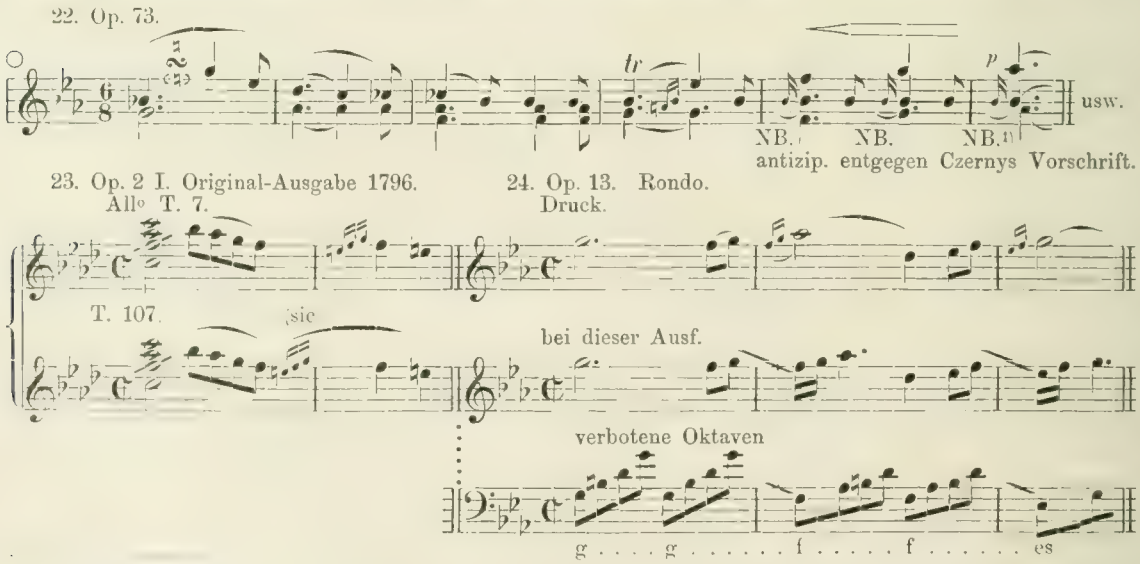
1 Hiermit hängt zusammen, daß B. eigenmächtige Auszierungen seiner Kompositionen von seiten der Ausführenden nicht duldete. »Daß Sie mir nur keinen Mordent hineinmachen«, warnte er eine Sängerin, und welch einen stürmischen Auftritt Czerny durch eine willkürliche Änderung heraufbeschwor, läßt der nachstehende Entschuldigungsbrief B.s erraten: »Ich platzte gestern so heraus, ... allein das müssen Sie einem Autor verzeihen, der sein Werk lieber gehört hätte, wie es geschrieben« usw.

die B.sche Ornamentik bedienen wir uns einiger der leichteren, für Unterrichtszwecke geschriebenen Werke, wie op. 49, 51, 79, 14.

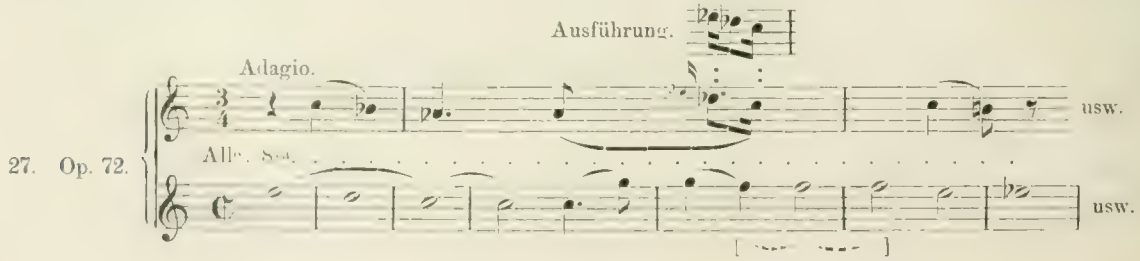


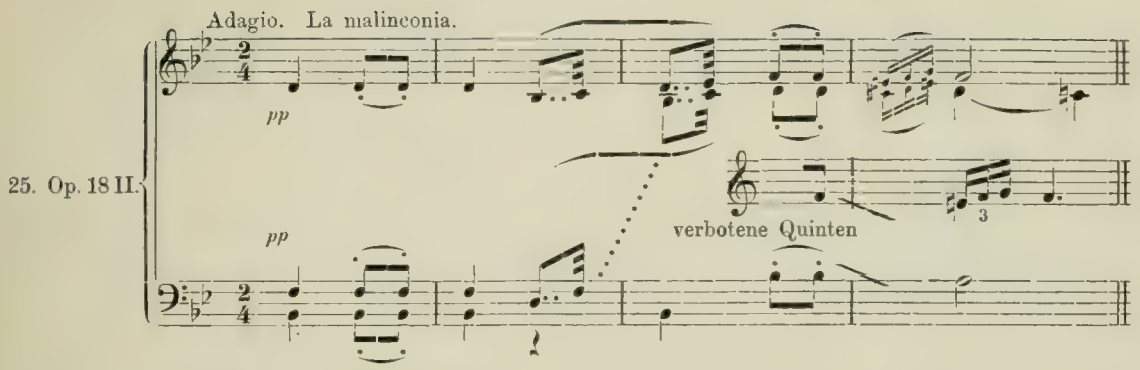


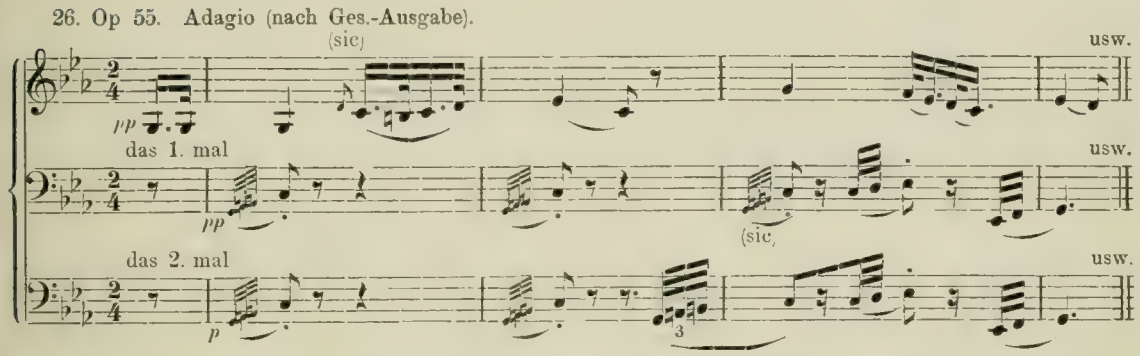
Als Norm gelte dem Interpreten B.s das Antizipationsprinzip, also die Vortragsweise, »so wie man zu spielen pflegt« (vgl. S. 177)[1]. Es bleibt geradezu unbegreiflich, wie die Vertreter des Subtraktionsprinzips, Lebert, Bülow und deren Anhänger, dem Meister ein System imputieren können, welches ihn in ein unentwirrbares Gewebe von Sinnwidrigkeiten und groben grammatikalischen Schnitzern verwickeln würde. Man prüfe selbst:



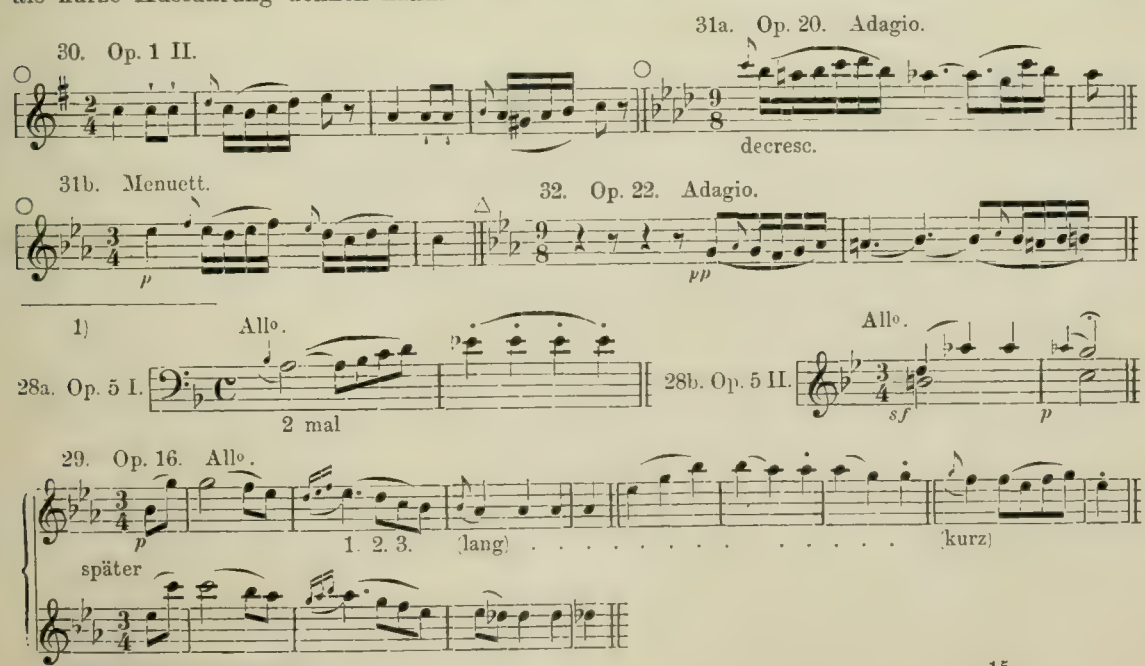
1) Noch weniger als J. S. Bach war B. ein Dogmatiker, und so kommen bei ihm auch Ausnahmen von dem Antizipationsprinzip vor. Wenn z. B. die Klarinettisten unserer Orchester im Adagio der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 den Vorschlag von der nachfolgenden Hauptnote abziehen, so leitet sie ein richtiges Gefühl, denn B. hat später die Stelle in vierfacher Vergrößerung so ausgeschrieben:

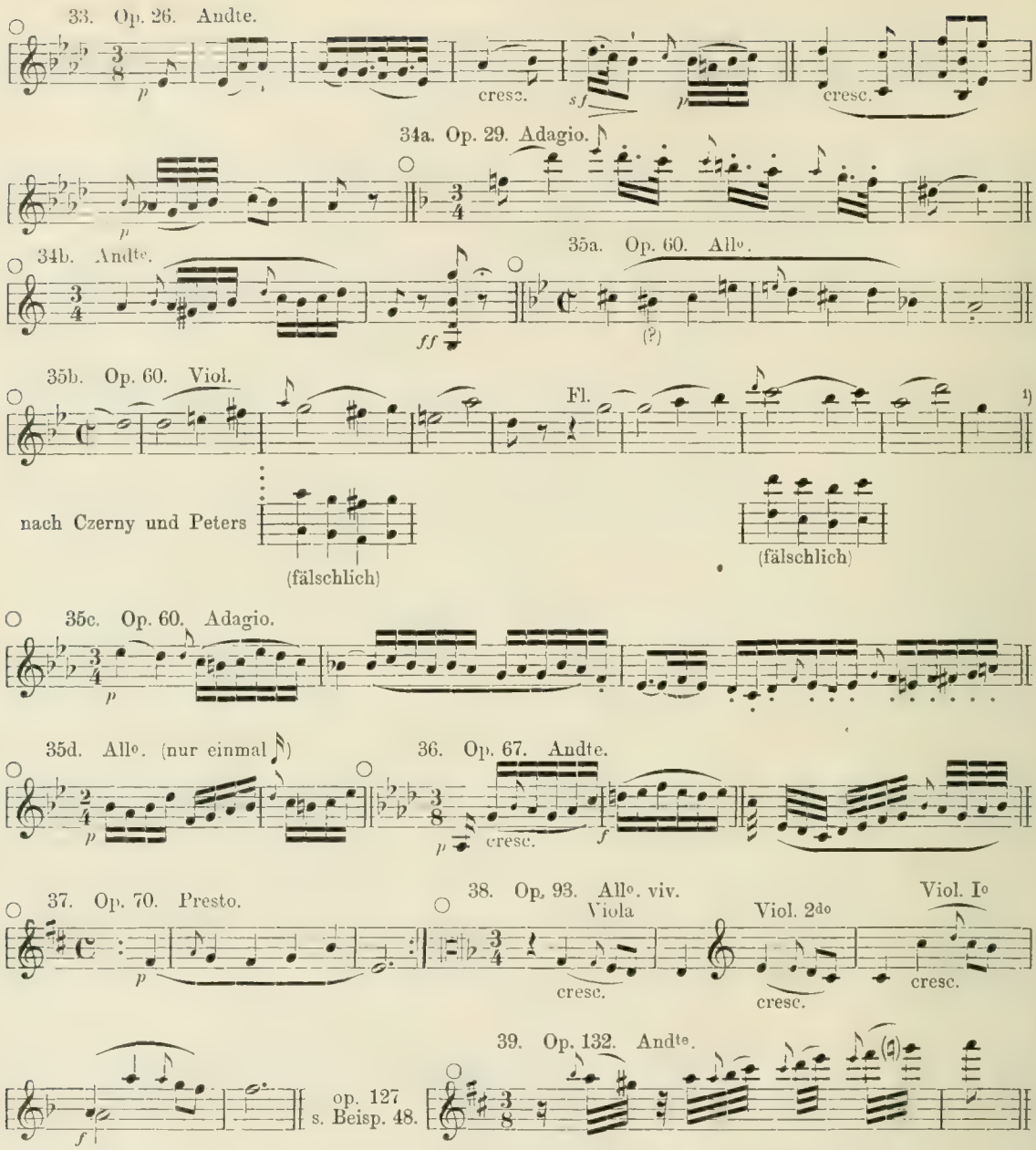






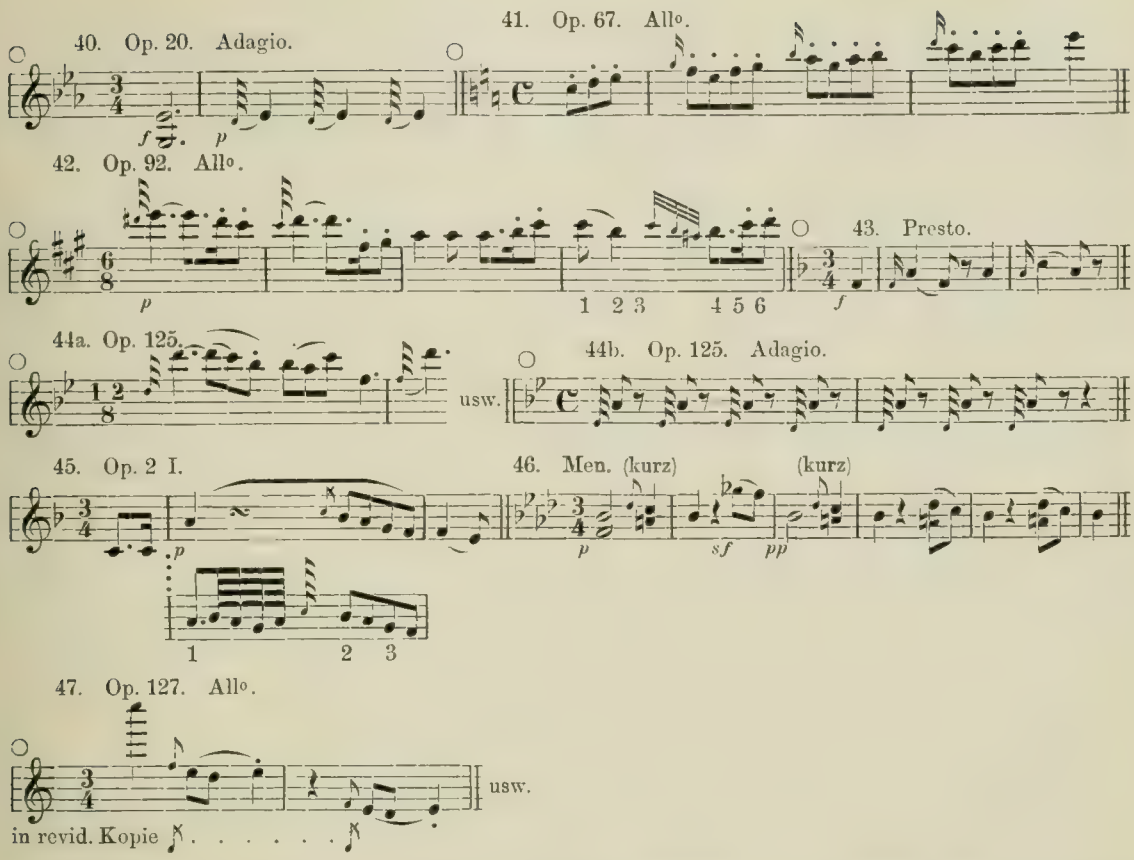
Vorschläge. In seinen frühesten Werken, etwa bis op. 16 inklusive, hat B. noch einige vereinzelte lange Vorschläge hingeschrieben[1]), dann nur noch kurze, ausgenommen in der bekannten Gruppe 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (nebst Vergrößerung und Verkleinerung) und in Gesangswerken. Als Zeichen für diesen kurzen Vorschlag dient vorzugsweise 𝅘𝅥𝅯, mit den vorrückenden Jahren werden auch 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 und 𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱 häufiger. Da die neue »Leipziger Konservatoriums-Ausgabe der Klavier-Sonaten« erst kürzlich die alte Irrlehre wieder aufgenommen hat, daß 𝅘𝅥𝅯 den langen Vorschlag andeute, so geben wir hier eine Zusammenstellung von 𝅘𝅥𝅯-Vorschlägen, bei welchen kein vernünftiger Mensch an eine andere als kurze Ausführung denken kann.



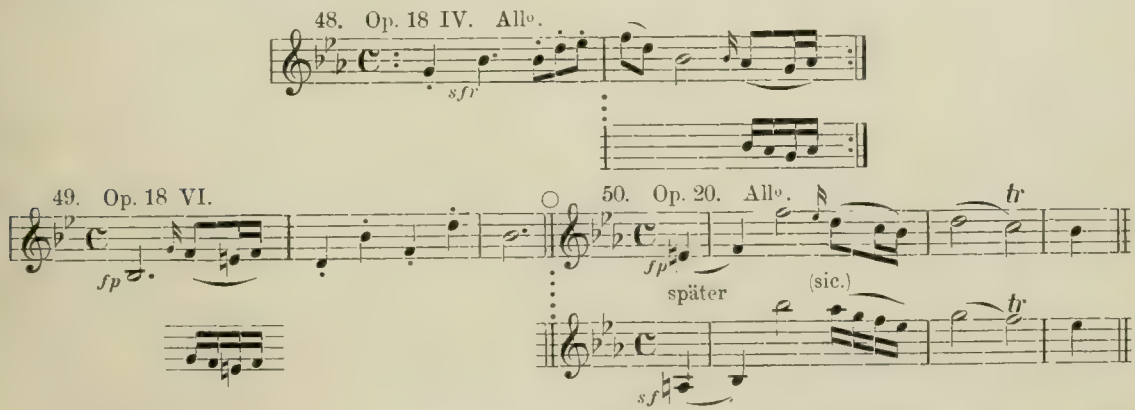


Des Zeichens 𝅘𝅥𝅯 hat sich B. bei kurzen Vorschlägen wohl nie bedient, — offenbar galt es ihm als eine ausgestrichene Note. Erst in späteren Jahren duldete er es bei seinen Kopisten und so steht es z. B. in der für die Drucklegung bestimmten Abschrift von op. 127 da, wo im Autograph 𝅘𝅥𝅯 angegeben ist (s. Fig. 47). Meist beginnen umfangreichere Autographe mit einer sehr sorgfältigen Notation der kurzen Vorschläge, als 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅯, um nach einiger Zeit in das bequemere 𝅘𝅥𝅯 überzugehen. Wie man lange Vorschläge in B.sche Werke eingeschmuggelt hat, können wir in einem Fall direkt nachweisen! Im Autograph der B-dur-Symphonie sind sämtliche Vorschläge der beiden ersten Sätze so 𝅘𝅥𝅯 aufnotiert, welches Zeichen indessen an einer Stelle (s. Fig. 35 b) etwa so ♩𝅘𝅥𝅯 geraten ist. Offenbar hat der Stecher der, nach B.s Tod veröffentlichten ersten Partitur Ausgabe die Zusammengehörigkeit der beiden Teilzeichen übersehen, denn er hat ♩ hingesetzt, und daraus haben Czerny und dann Peters die Berechtigung geschöpft, in ihren Klavierauszügen die vier Viertel voll auszuschreiben[1]) (vgl. Fig. 35).

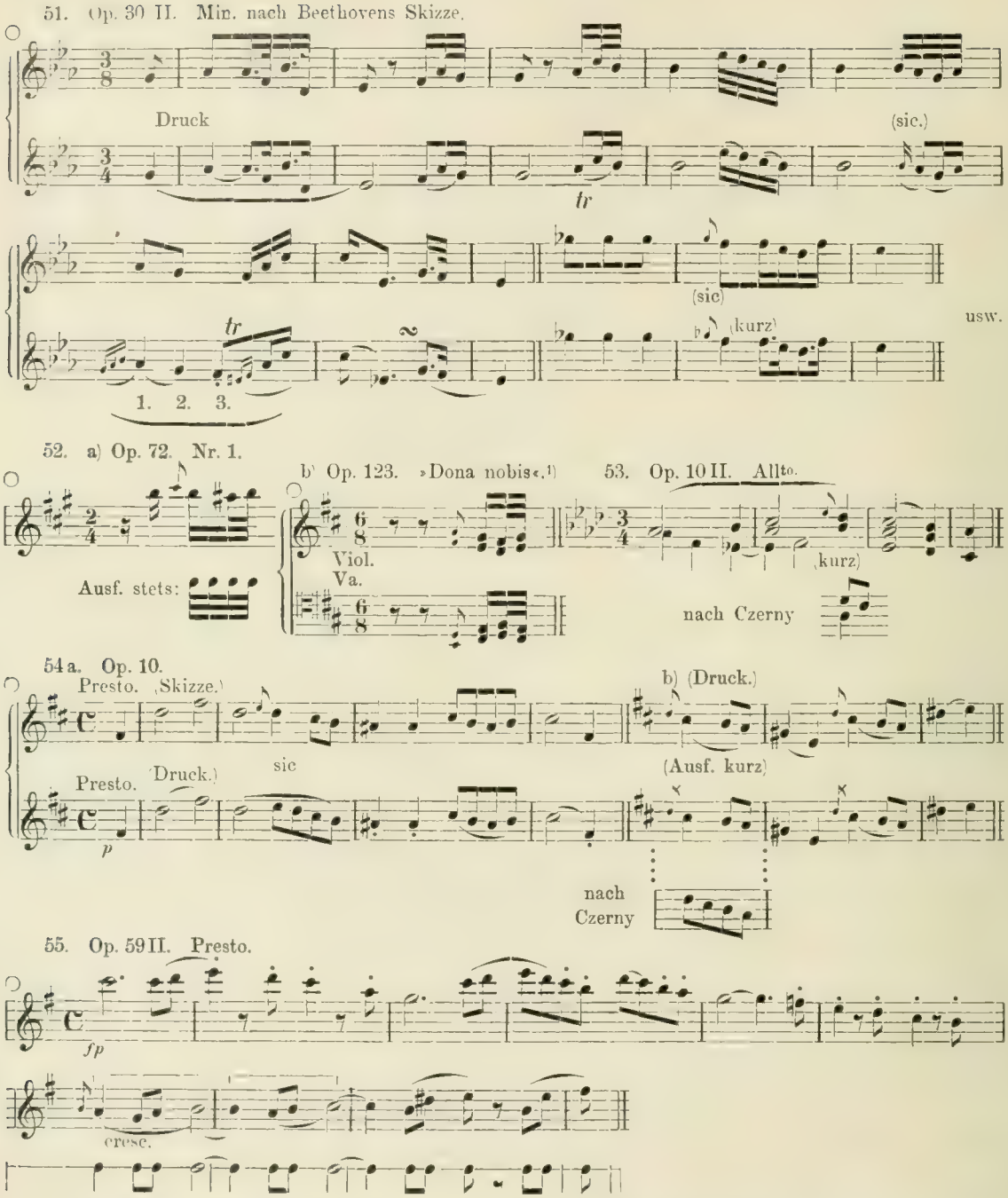
1 Seit einigen Jahren ist Berlin in der beneidenswerten Lage, die erwähnte Stelle abwechselnd richtig und falsch vortragen zu hören. Während nämlich Weingartner die Vorschläge kurz ausführen läßt, dehnt sie Nikisch zu Viertelnoten aus.



Daß auch B. die Figur sich so: ausgeführt dachte, geht aus den Autographen von op. 20 und 30 II (Fig. 50 und 51) hervor. Unsicherer ist die Ausführung der Vorschläge in op. 10 III. Czerny bezeichnet sie ausdrücklich als lange[1]), zieht man aber in Betracht, daß B. die ursprüngliche Schreibart beim Satelliten des Hauptthemas (Fig. 54a) vor der Drucklegung in umwandelte, so ist nicht einzusehen, warum er die gleiche Änderung beim Seitenthema (Fig. 54b) unterließ, falls er nicht eine verschiedenartige Ausführung andeuten wollte. — Bei dem letzten Kasus dieser Art (Fig. 55) halten sich die Gründe für und wider jeden Ausführungsmodus so die Wage, daß wir die Entscheidung dem Vortragenden überlassen müssen. Für die Ausführung spricht der damals vorherrschende Brauch, — für den Rhythmus daß B. denselben später thematisch weiterführte.



1) Czerny bezeichnet in seiner Klavierschule alle Vorschläge bei derartigen Gruppen als lange, und speziell noch die Vorschläge von Fig. 53 und 54. Bei seiner übertriebenen Vorliebe für lange Vorschläge (vgl. Fig. 35) ist er uns aber unbedingt maßgebend nur für die Werke, welche er bei B. studierte, das sind im wesentlichen op. 13, 14, 31 II, 73, 80, 97, 101.



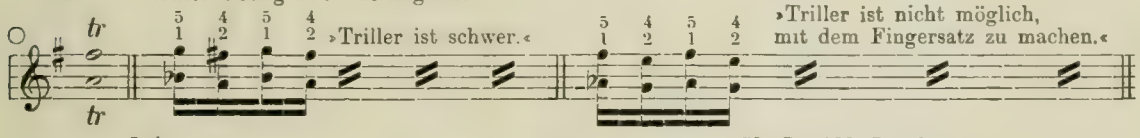
Triller. In der Theorie hat B. während seines ganzen Lebens die Anschauung vertreten, der Triller müsse mit dem obern Ton beginnen, in der Praxis aber es nicht so genau genommen, und jedenfalls sehen wir keine Veranlassung von unserem Princip abzuweichen (vgl. S. 134). Auch hinsichtlich der Notierung des Nachschlags können wir in B.

1) Betreffs dieser Stelle schrieb B. an den Verleger Schott: »Im Dona nobis müssen statt der Achtel-Vorschläge immer nur Sechzehntel-Vorschläge gesetzt werden ... Hieraus können Sie ersehen, welchen Copisten ich jetzt noch habe, der Kerl ist ein stock Böhme, ein Pandur, versteht einem nicht, zuerst schrieb er Viertel! zu den Vorschlägen, dann endlich Achtel, da ich nicht mehr nachgesehen hatte, so ersah ich dieses noch beim flüchtigen Durchgucken ?.« — Indem der Verleger die Vorschläge weder als Viertel, noch als Achtel oder Sechzehntel druckte, sondern als Zweiunddreißigstel, tat er im vorliegenden Fall wohl das zweckmäßigste.

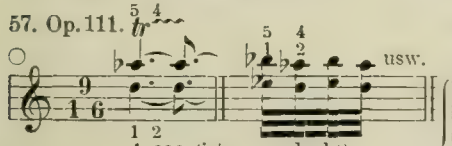
nicht den Mann unbedingter Zuverlässigkeit erblicken, zu dem ihn A. Rubinstein u. a. stempeln wollten. Geben wir zu, daß er in dieser Beziehung etwas weniger nachlässig verfuhr, als seine Vorgänger und Zeitgenossen, so bleiben immer noch genug Fälle übrig, in welchen er die Hinzufügung oder Weglassung des Nachschlags dem Ausführenden anheimstellt. — Vereinfacht hat B. die Trillerlehre insofern, als er den »vorbereiteten Triller« für die Folgezeit abschaffte. Steht ein kleines Vorschlagszeichen vor der Trillernote, so bedeutet es von jetzt an ausschließlich den Trilleranfang von unten oder von oben (s. Fig. 77—80).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts beschäftigten sich die Pianisten eifrig mit dem Studium der Doppeltriller in einer Hand, und so gebraucht denn auch B., »der Riese unter den Klavierspielern«, diese Verzierung in Terzen, Quarten und verminderten Quinten (Fig. 81, 90).[1]

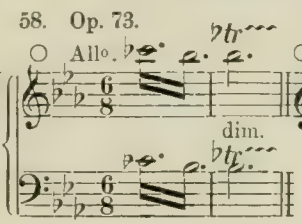
56. B.s Triller-Übung nebst Randglossen.



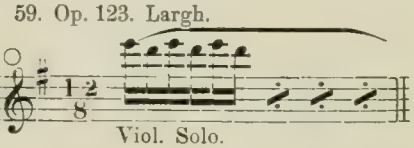
57. Op. 111.

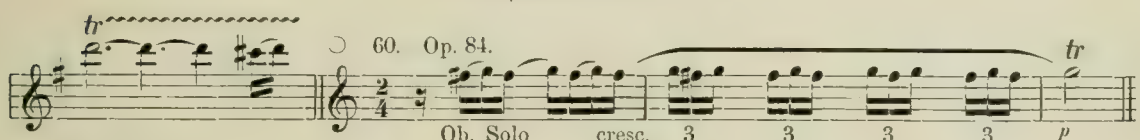


58. Op. 73.

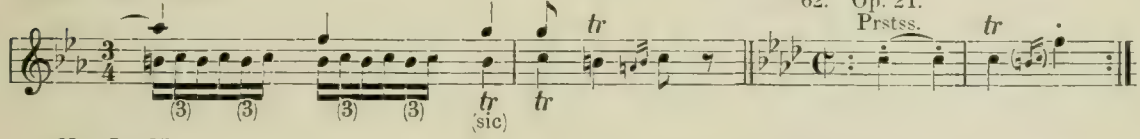


59. Op. 123. Largh.



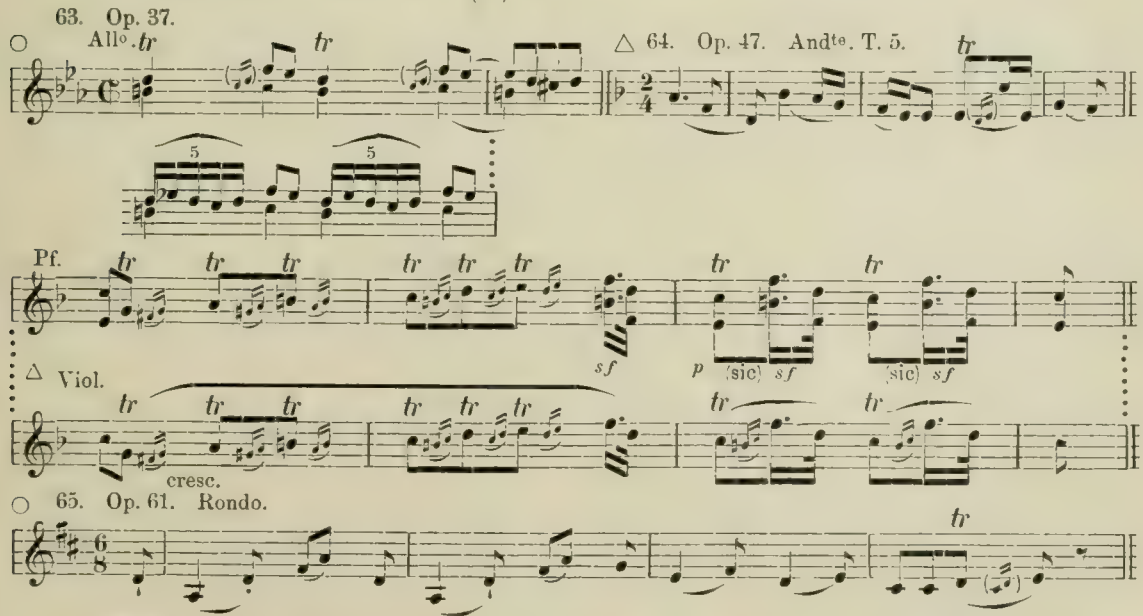


61. Var. Cmoll.



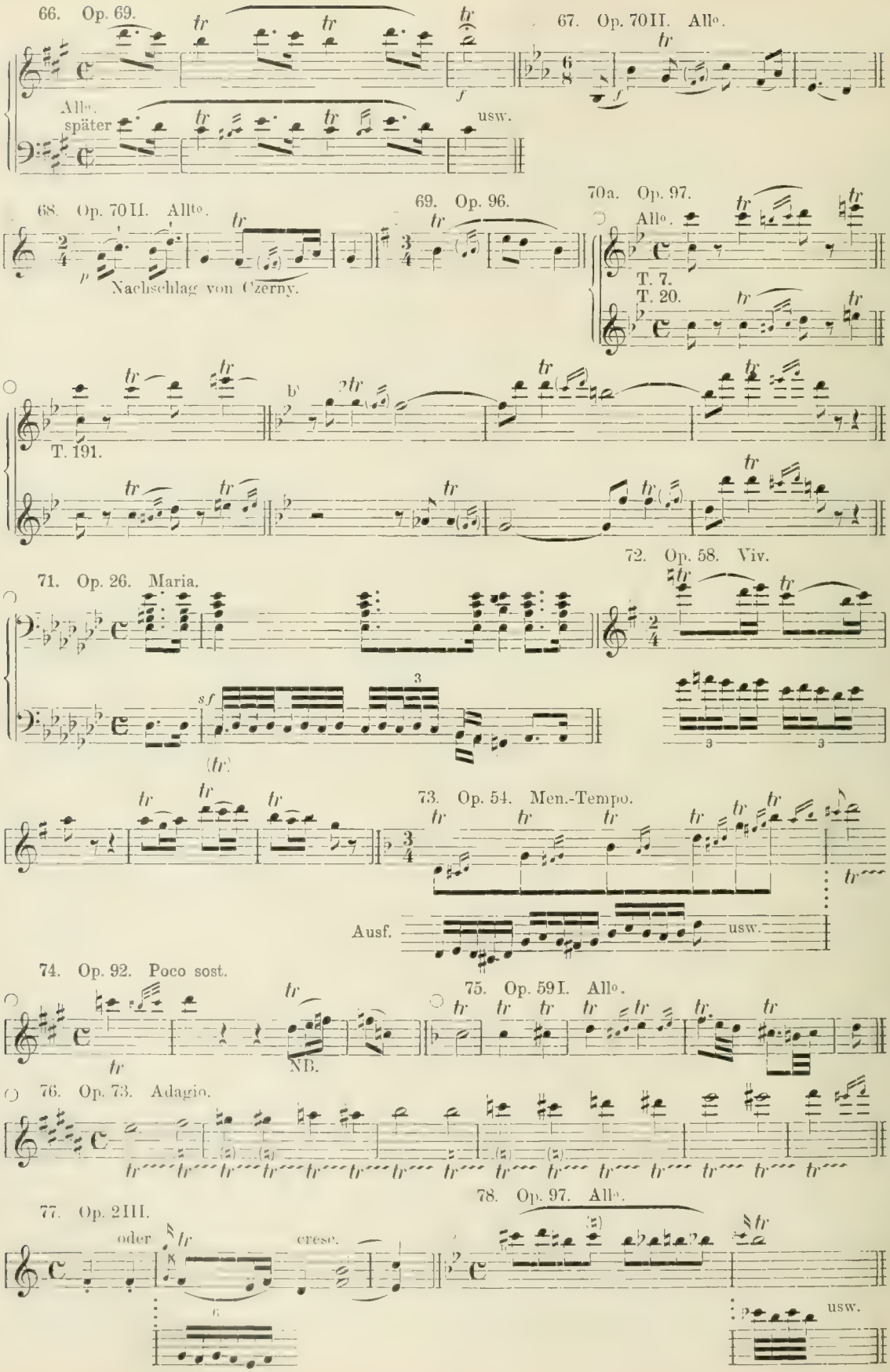
62. Op. 21. Prstss.

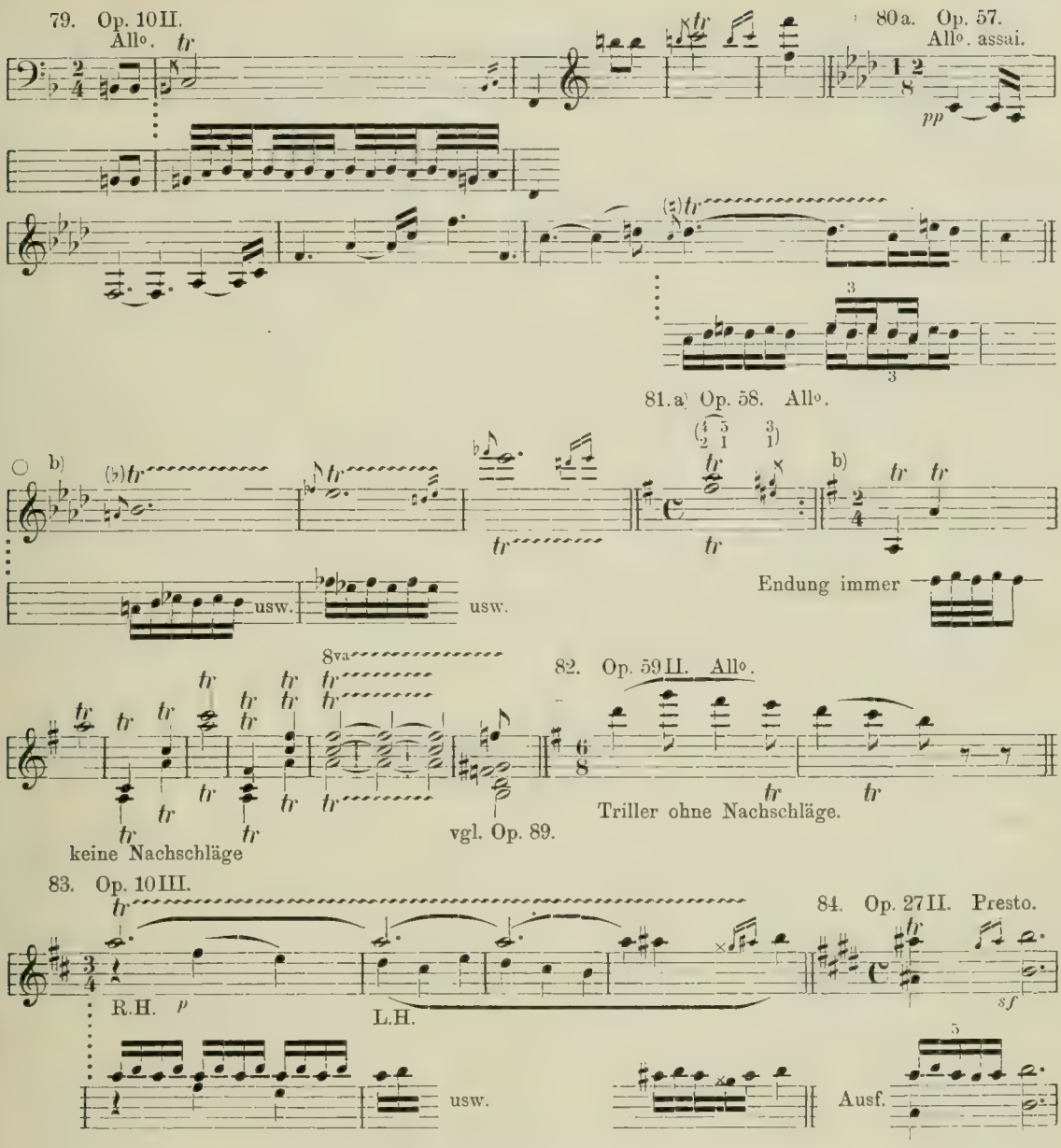
63. Op. 37. All°.



65. Op. 61. Rondo.

1) Burney rühmt bereits 1773 den perfekten Doppeltriller, über welchen der Dichter und Musiker C. F. D. Schubart verfüge.

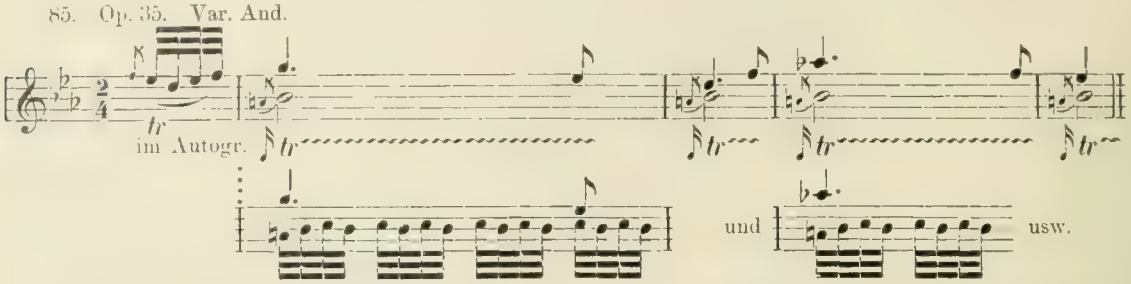

66. Op. 69.
Allo. später
usw.
67. Op. 70 II. Allo.
68. Op. 70 II. Allto.
Nachschlag von Czerny.
69. Op. 96.
70a. Op. 97.
Allo.
T. 7.
T. 20.
T. 191.
71. Op. 26. Maria.
72. Op. 58. Viv.
73. Op. 54. Men.-Tempo.
Ausf.
usw.
74. Op. 92. Poco sost.
NB.
75. Op. 59 I. Allo.
76. Op. 73. Adagio.
77. Op. 2 III.
oder
cresc.
78. Op. 97. Allo.
usw.



Die Trillerübung Fig. 56 mit den Randbemerkungen stammt aus B.s Jugendzeit. In ähnlicher Weise rechnet B. bei seiner Notiz zu op. 111: »den Triller in der Variation C dur mit 1, 2 bezeichnen«, auf eine Ausführung mit verstellten Fingern (Fig. 57). Ebenso natürlich wie der Beginn des Trillers mit der Hilfsnote in Fig. 58, 59, erscheint der Anfang mit dem Hauptton in Fig. 60, 61. — Nicht geringes Unheil hat die Behauptung Rubinsteins angerichtet: B. habe die ihm wünschenswerten Nachschläge stets ausgeschrieben; so unhaltbar diese Hypothese ist, zählt sie doch im 20. Jahrhundert noch Anhänger. Unserer Ansicht nach verlangen alle Triller von Fig. 62 bis 70 und viele andere einen Nachschlag, obschon B. denselben nicht aufnotiert hat. In der Kreutzer-Sonate (Fig. 64) ist er offenbar als etwas Selbstverständliches nicht immer beigefügt; ebenso im Trio op. 70 II, wo er im Autograph des ersten Satzes nur viermal in ganz willkürlicher Weise vorkommt; im Allegretto (Fig. 68 b) hat ihn Czerny (der es wissen konnte) beigesetzt. Das B dur-Trio, op. 97, endlich, möchten wir in dieser Beziehung nie notengetreu ausführen hören, denn hier ist bei Unisono-Trillern mitunter der Nachschlag in einigen Stimmen angemerkt, während er in andern fehlt. In ähnlicher Weise hat bei Trillerketten der Ausführende häufig selbst zu entscheiden, ob Nachschläge zulässig seien oder nicht. Was sich jedoch der Solist gestatten kann, darf sich der Orchesterspieler nicht erlauben, und so muß dieser die Triller in der Einleitung zur A dur-Symphonie genau nach Vorschrift ausführen (Fig. 74). Findet sich dagegen der Nachschlag von B. selbst im vollen Notenwert ausgeschrieben, so ist er auch im angegebenen

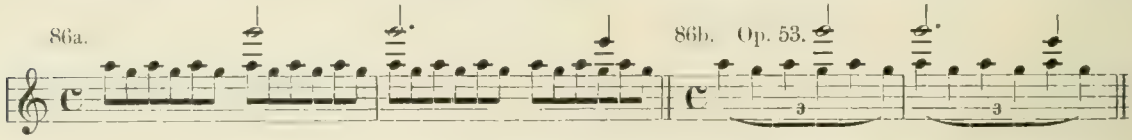
Notenwert wiederzugeben (Fig. 71 und 72). Lang-ausgedehnte Triller in Kadenzen pflegt der Meister nicht selten durch ein »Battement« (Triller mit unterem Halbton) einzuleiten.

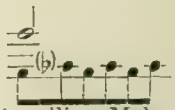
85. Op. 35. Var. And.



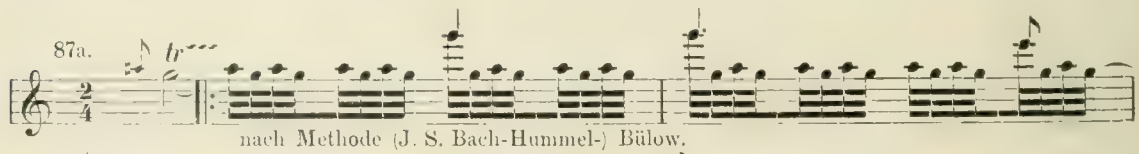
Die Kombination von Melodie und Triller in einer Hand scheint B.s Erfindung gewesen gewesen zu sein, denn der Vorgang J. S. Bachs auf diesem Gebiet ist ihm sicherlich unbekannt geblieben. So schreibt B. selbst im Autograph von op. 53 beim Prestissimo (s. Fig. 86) die Trillerausführung für stärkere und schwächere Spieler vor, indem er die letzteren tröstet: »Überhaupt kommt es nicht darauf an, ob dieser Triller etwas von seiner gewöhnlichen Geschwindigkeit verliert.«

86a. 86b. Op. 53.

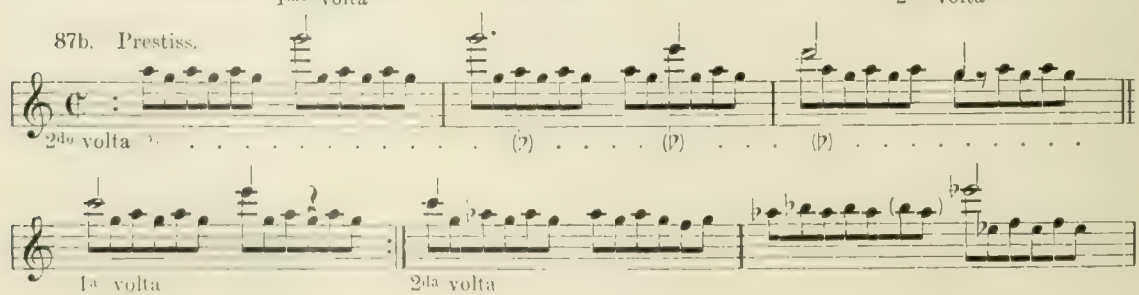


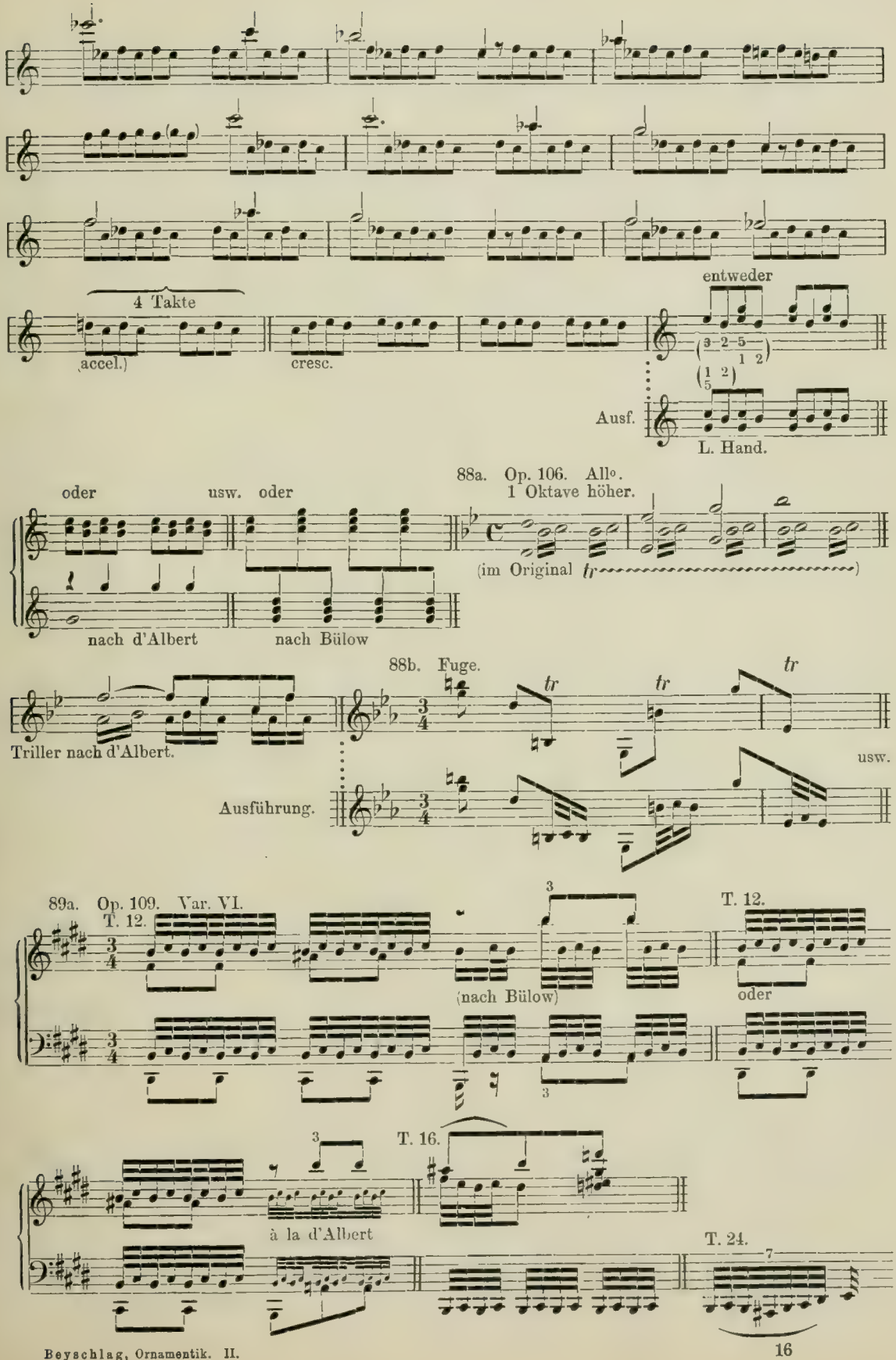
Die B.sche Anweisung ist indessen unpraktisch und bei der Wendung nach Moll sogar unausführbar: Will man den Triller ununterbrochen durchführen, so wird man sorgen müssen, daß seine Hauptnote g immer genau mit der Melodienote g zusammenfällt, also  was auch d'Albert verlangt. Wenn dagegen Bülow die Trillerbewegung durch die jeweilige Melodienote unmerklich unterbrechen läßt, so folgt er dabei nur einer alten Praxis J. S. Bachs und J. N. Hummels. Namentlich bei Pianissimo-Passagen dürfte sich diese, die Klarheit und Durchsichtigkeit ungemein befördernde pianistische Lizenz empfehlen; so z. B. in der Schluß-Variation von op. 111, jenem ätherischen Tongebilde, das kaum zart genug wiederzugeben ist. Hier erscheint das Thema umhüllt von Silberwölkchen duftigster Fiorituren, durch welche die Trillerketten glitzern wie fernes Sternengeflimmer.

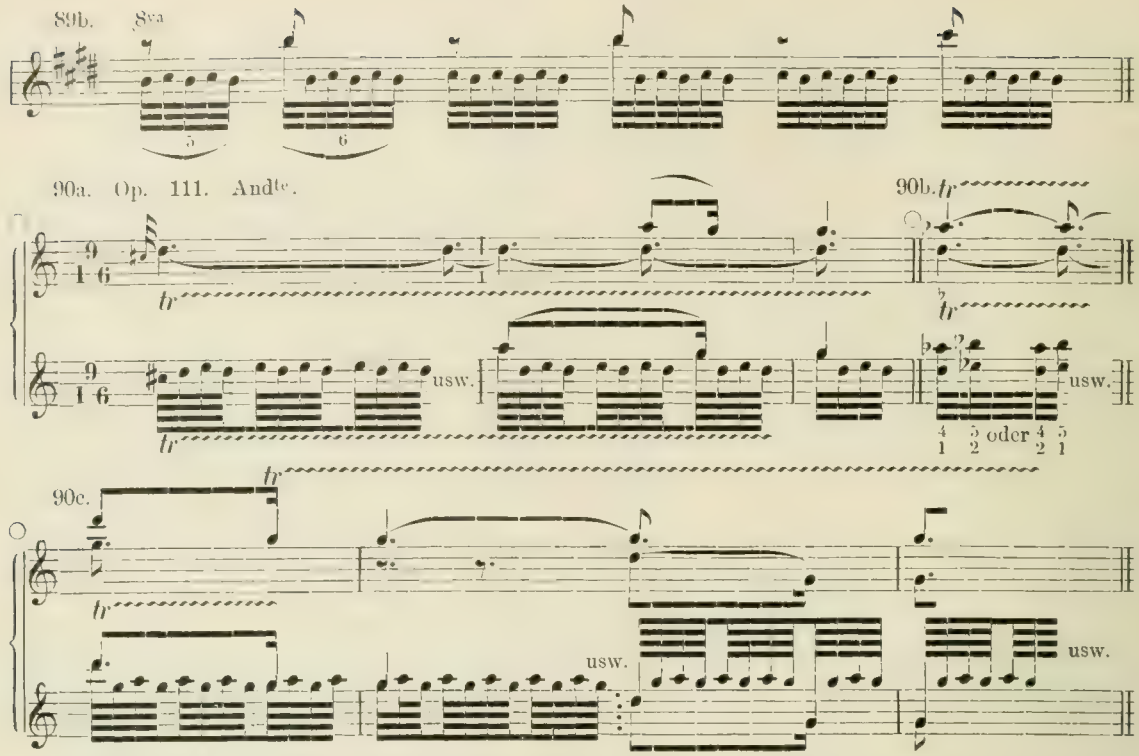
87a.



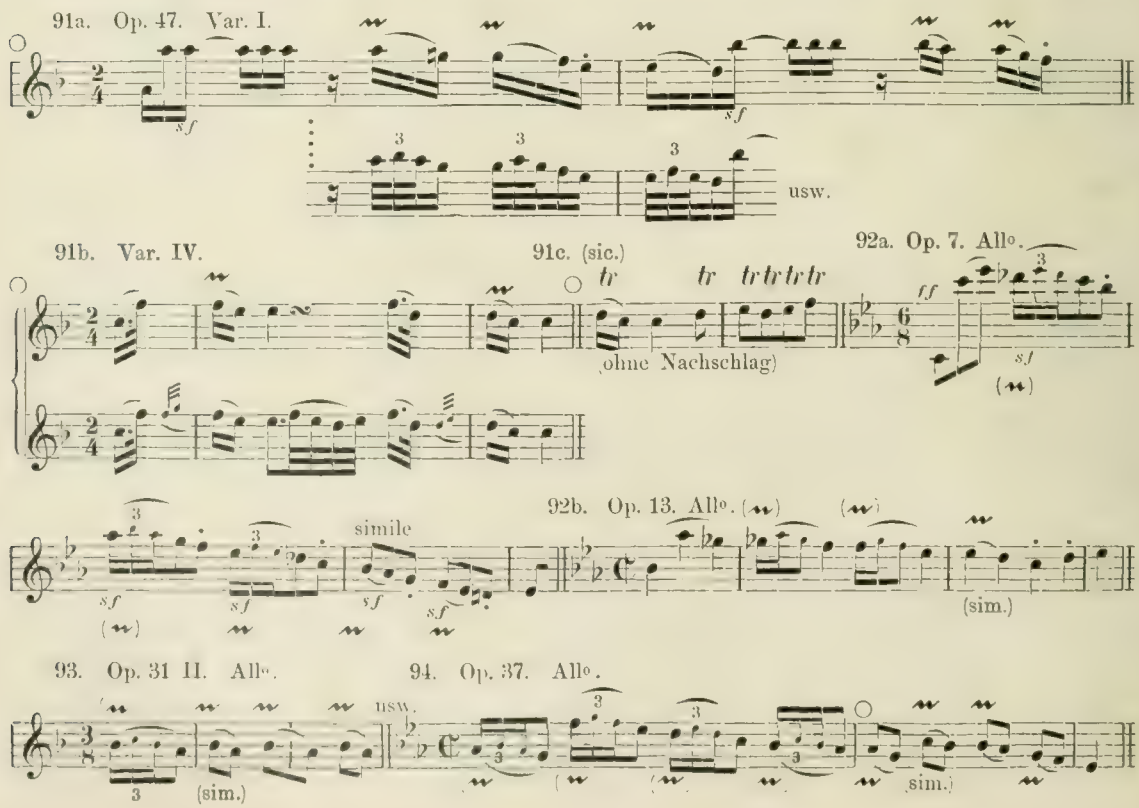
87b. Prestiss.




4 Takte
accel.
cresc.
entweder
Ausf.
L. Hand.
88a. Op. 106. Allo.
1 Oktave höher.
oder
usw. oder
(im Original tr)
nach d'Albert
nach Bülow
88b. Fuge.
tr
tr
tr
Triller nach d'Albert.
usw.
Ausführung.
89a. Op. 109. Var. VI.
T. 12.
(nach Bülow)
T. 12.
oder
T. 16.
à la d'Albert
T. 24.



Das Zeichen ~ hat B. in doppelter Bedeutung gebraucht: für den Pralltriller und für den Schneller. Wir unterscheiden bei der Ausführung genau zwischen beiden Verzierungen, und während wir den Pralltriller vom Wert der darunter oder darüber stehenden Note abziehen (Fig. 91a, 92–97), antizipieren wir den Schneller, wie in Fig. 91b, 99, 100).



95. Op. 70 II. Allo.

(sim.)

96. Op. 96. P. Allo.

97. Op. 97.

8va

usw.

Czerny (der das Trio bei Beethoven studierte) spricht bei dieser Figur von »kleinen Trillern«.

98. Op. 61. Rondo.

Ausf., wie in den Orchestern allgemein üblich.

99. Op. 68. Allo.

100. Op. 97. Allo.

ten. ten.

Ausf. trotz

Presto.

Den Doppelschlag hat B., nach den erhaltenen Autographen zu urteilen, immer richtig notiert: ∾ (mitunter ∽) und die verkehrte Notation (⋋) in einigen seiner Jugendwerke ist auf das Konto der Verleger (Artaria u. a.) zu setzen. Vergleicht man die Notenbeispiele 12, 103a, 104, 107, 110, 111, so wird man zu der Überzeugung gedrängt, daß der Meister das Zeichen häufig unter oder über die Note schrieb, während er offenbar eine antizipierte Ausführung beabsichtigte. Auch B. folgt dem Wiener Brauch, den normalen Doppelschlag mitunter auf diese Weise anzudeuten (Fig. 116, 117, 118).

101. Op. 1 I. Adagio. (Pf.) (später ∾)

später Viol. Pf.

Viol.

102. Op. 1 III. Allo.

103a. Op. 2 I. Adagio.

ähnlich Op. 73.

103b.

c.

d.

104. Op. 2 II. Rondo.

105. Op. 73. Adagio.

cresc.

○ vergl. Op. 2 I.

106. Op. 7. Largo.

rinf.

107a. Op. 10 I. Allo.

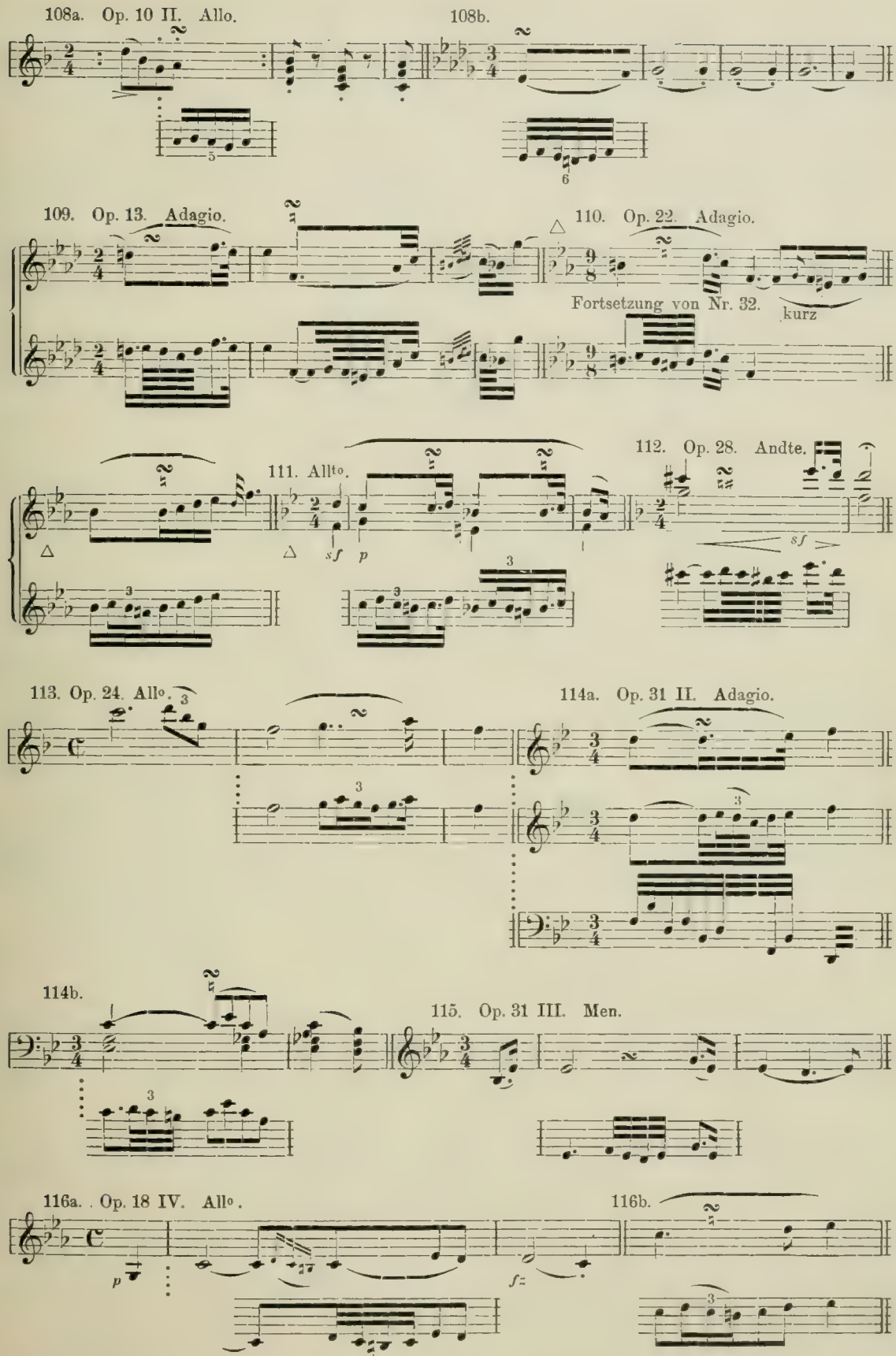
allenfalls auch

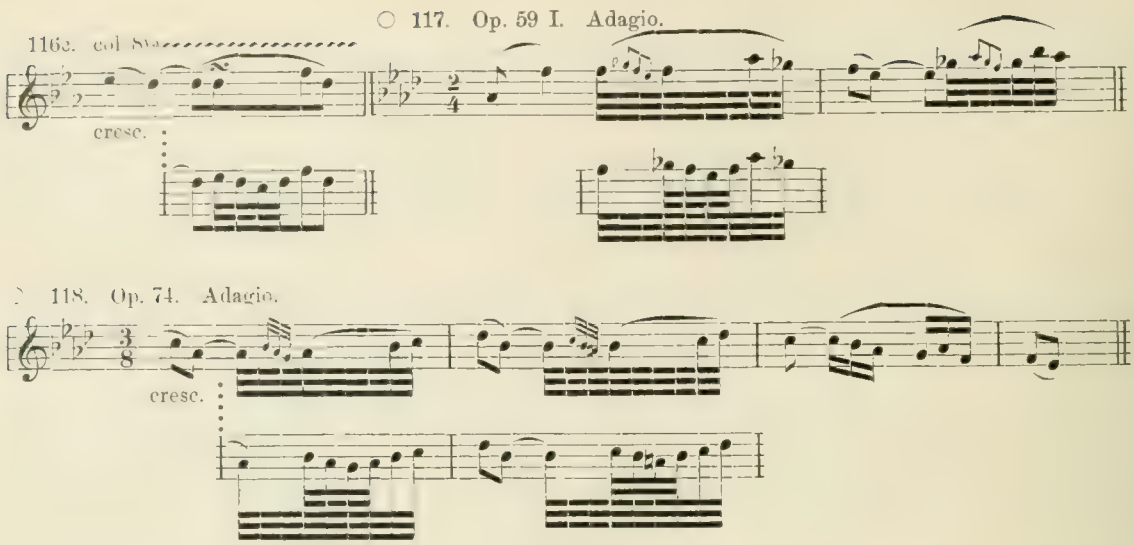
107b. Adagio.

107c. Adagio.

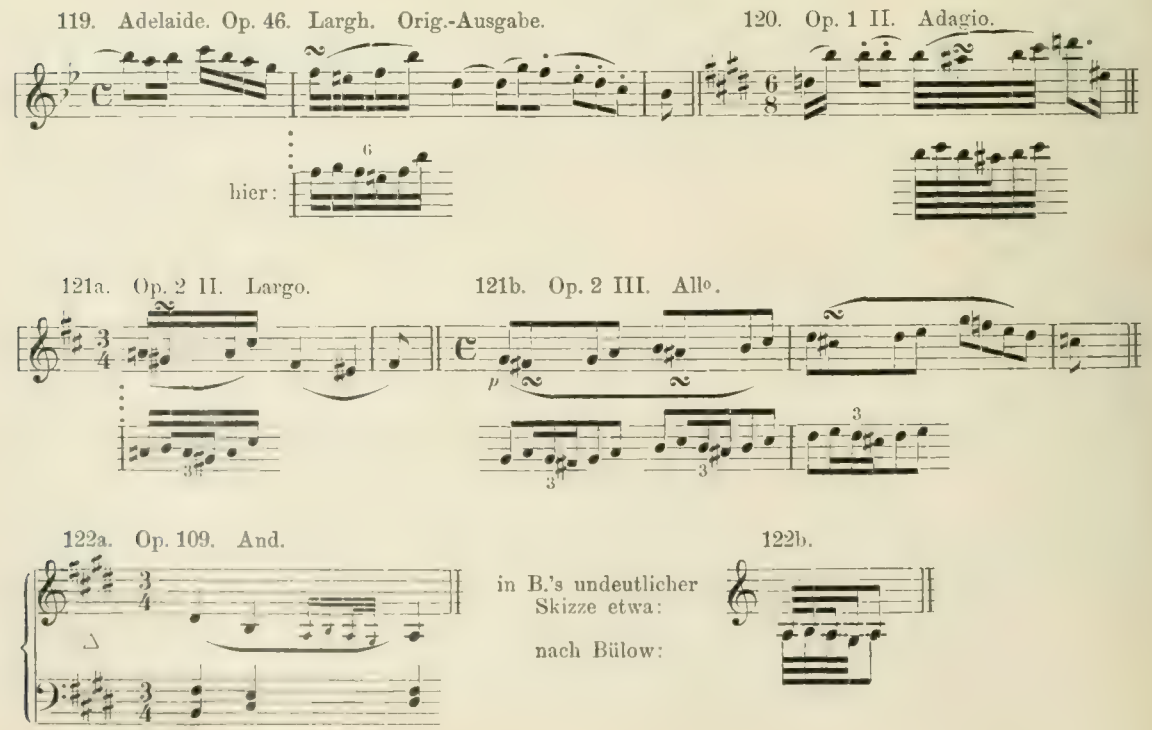
107d. Prestss.

event.


108a. Op. 10 II. Allo.
108b.
109. Op. 13. Adagio.
110. Op. 22. Adagio.
Fortsetzung von Nr. 32.
kurz
111. Allto.
112. Op. 28. Andte.
113. Op. 24. Allo.
114a. Op. 31 II. Adagio.
114b.
115. Op. 31 III. Men.
116a. Op. 18 IV. Allo.
116b.



Belehrend ist die Notation des ersten Adagios von B. op. 1 I insofern, als der Meister hier die Doppelschläge meist zuerst durch Zeichen andeutet, bei der Wiederholung aber in Noten ausschreibt (Fig. 101). — Im Autograph des Es dur-Konzerts steht das Zeichen ∾ etwas nach links über der Note *h* (Fig. 105), auch lehrt Czerny, der Solist bei der Uraufführung, seine Ausführung vor dem zweiten Viertel. — In unserer Beispiel-Sammlung haben wir alle Arten von Doppelschlägen zusammengestellt: außer normalen, viernotigen, solche von drei Noten: (Fig. 106, 111) und andere, welche wir aus Geschmacksgründen auf fünf Noten abrunden: (Fig. 107c, 108). — Auf die irreführende Bezeichnung von ∾ in op. 1, 2 und 51 hat schon Ernst Rudorff hingewiesen und die offenbar beabsichtigte Ausführung angegeben. Im Grund handelt es sich dabei um die leidige Verwechslung von ∾ und ⁓, wie in der »Adelaide« (vgl. Fig. 13, 119—121). — Zieht man bei der doppelschlagähnlichen Figur in op. 109 (Fig. 122 B.s Skizzen zu Rate, so wird man eine Ausführung à la Bülow nicht ungerechtfertigt finden.



Den »prallenden Doppelschlag« ≈ hat B. in op. 5, 21, 54, 78 angewandt. Da uns die Vorschrift seines Erfinders Ph. E. Bach für die Muse B.s zu gekünstelt erscheint, so halten wir uns mehr an die Formeln Löhleins und Türks (vgl. S. 164, 171—174).

123. Op. 5 II. All°.

124. Op. 12 I. Rondo.

125. Op. 54.

(vgl. Fig. 111.)

126. Op. 78 All°

cresc.

Schleifer. Für die Ausführung können wir uns keine bessere Belehrung wünschen, als der Originaldruck von op. 2, I. darbietet (s. Fig. 23). So beschränkt bei Fig. 129 die Zeit ist, so reicht sie doch aus zur deutlichen Wiedergabe des Ornaments. Übrigens ist eine metronomisch-genaue Ausführung nicht immer geboten, — der Spieler hat in der Akzentuierung ein sicheres Mittel, das Auditorium im Bann zu halten, wie wir S. 168 auseinandergesetzt haben. So wird der Zuhörer am Schluß des Adagios von op. 22 die Beendigung des Schleifers geduldig abwarten, ehe er sich erlaubt, mit dem Eintritt des leicht betonten Akkords, die rhythmische Zählung wieder aufzunehmen. Auffälliger als bei andern Ornamenten führt beim Schleifer eine unpassende Anwendung des Subtraktionsprinzips zu Absurditäten (s. Fig. 24, 25, 132 und 141). — (N. B. Zweinotige Schleifer von Fig. 136 an.)

127. Op. 7. Rondo.

Ausf.

128. Op. 18 IV. All°.

129. Op. 27 II. Presto.

130. Op. 72. Ouv.

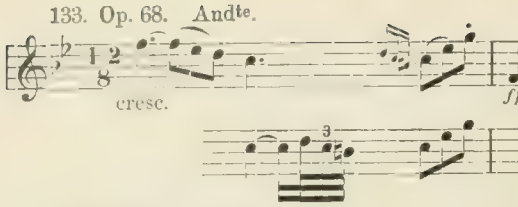
col 8

Fl. und Ob.

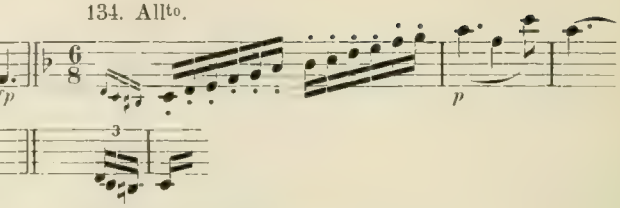
131. Op. 18 V.

132. Op. 59 I. Adagio.

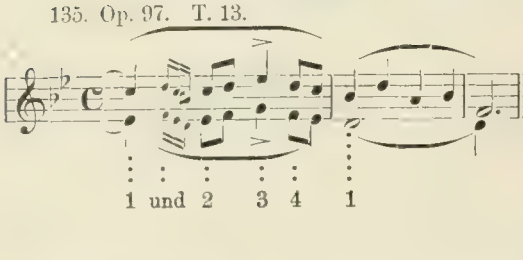
133. Op. 68. Andte.



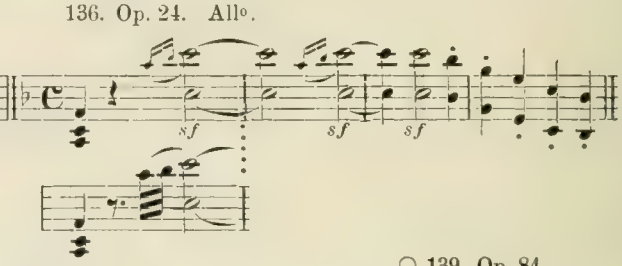
134. Allto.



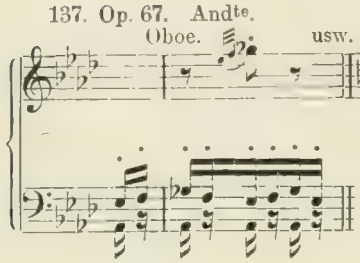
135. Op. 97. T. 13.



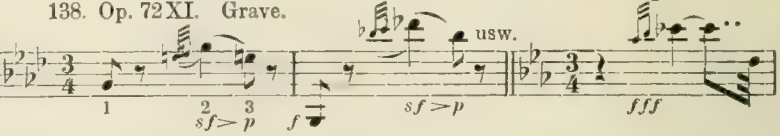
136. Op. 24. Allo.



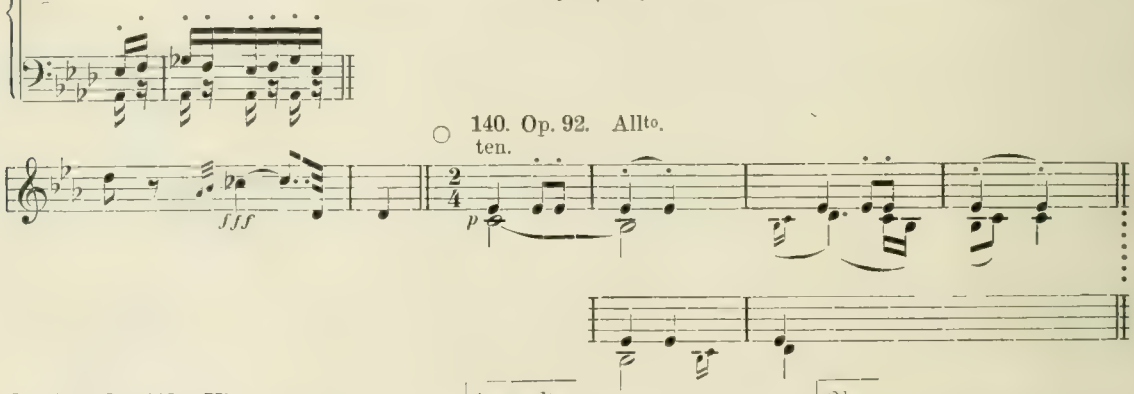
137. Op. 67. Andte.



138. Op. 72 XI. Grave.

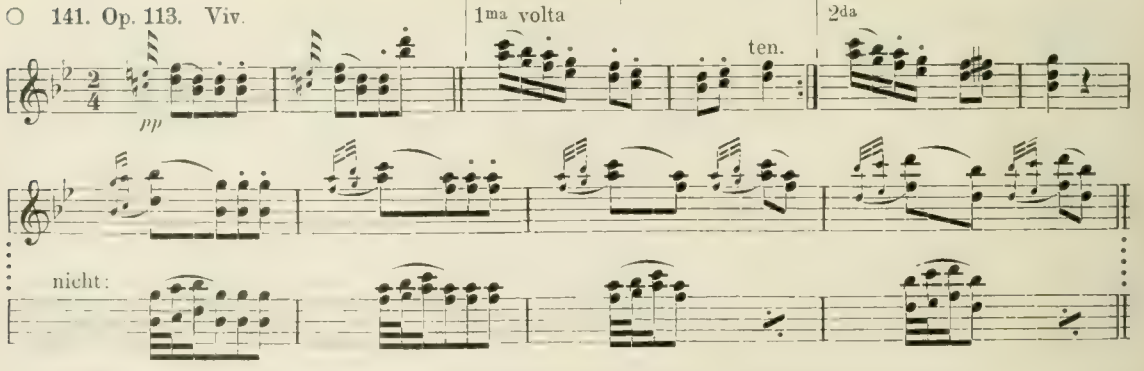


○ 139. Op. 84.



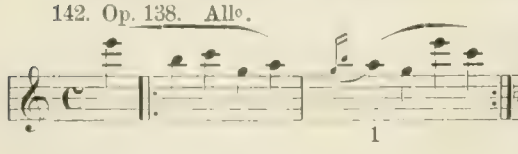
○ 140. Op. 92. Allto.

○ 141. Op. 113. Viv.

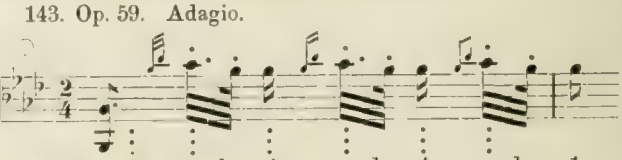


Der Anschlag oder Doppelvorschlag wird von B. stets ausgeschrieben.

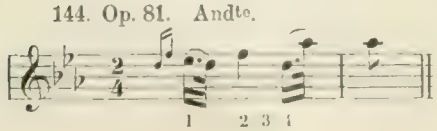
142. Op. 138. Allo.



143. Op. 59. Adagio.



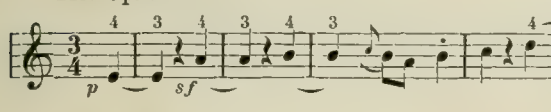
144. Op. 81. Andte.



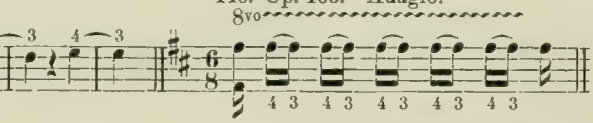
Die Bebung versetzt uns zurück in die Tage des Clavichords. Die Ausführung ist auf heutigen Instrumenten nur unvollkommen realisierbar, und Czerny beschreibt sie bei Fig. 145 dahin, daß der dritte Finger die Note schwächer als der vierte Finger, aber doch noch hörbar, anschlagen soll.

Im Gegensatz zu dem gewiegten Pädagogen, können wir gerade bei op. 69 (Fig. 145) ein erneutes Anschlagen der Note nicht befürworten. Dagegen scheint uns besonders bei Fig. 147 der Ausdruck des qualvollen Stammelns und konvulsivischen Erzitterns den Wiederanschlag jeder Note zu bedingen [1]). Diese Stelle, von B. im Autograph (mit Bleistift) als »senza tempo« bezeichnet, hat übrigens Bülow in so geistvoller Weise in Takt und System gebracht, daß wir seine Darstellung unsern Lesern nicht vorenthalten mögen. (Fig. 147b.)

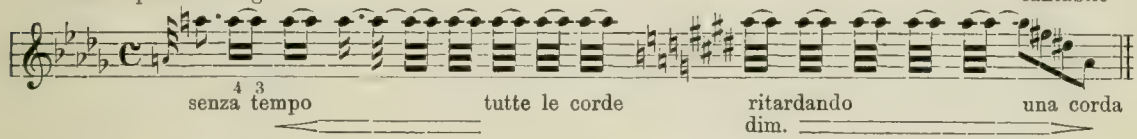
145. Op. 69. All°.



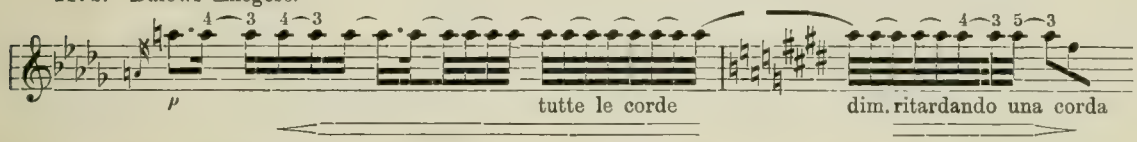
146. Op. 106. Adagio.

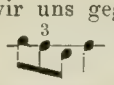
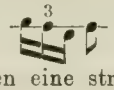


○ 147a. Op. 110. Adg.

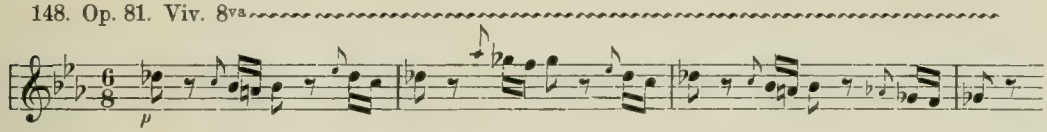


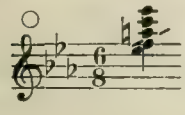
147b. Bülows Exegese.



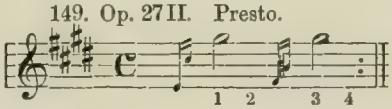
Durchaus antagonistisch verhalten wir uns gegen die Forderung Leberts und Bülows, Figuren wie in Fig. 145 und 148 als Triolen:  oder  vorzutragen. Unser Prinzip der Antizipation der Vorschläge wird auch in diesen Fällen eine straffere Rhythmik ermöglichen.

148. Op. 81. Viv. 8va



Harpeggio. Das Beethovensche Zeichen des Querstrichs ⸗, z. B. im Esdur-Konzert op. 73  ist in allen modernen Ausgaben durch ⦚ ersetzt.

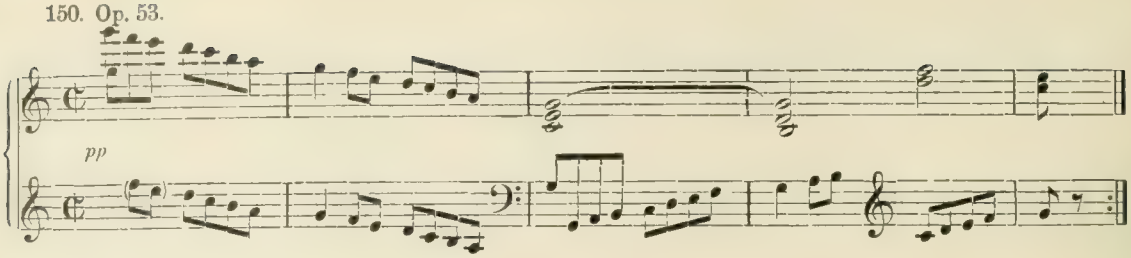
149. Op. 27 II. Presto.



Auch den äußerlichen Effekt des Glissando hat B. ausgenutzt. Bei der absteigenden Tonleiter im Gdur-Konzert op. 58 (letzter Satz, kurze Kadenz) ist jedenfalls das gewöhnliche Skala-Spiel vorzuziehen, und da ein Oktaven-Glissando im Pianissimo nur abnormgroßen Händen möglich ist, so empfehlen wir bei geringerer Spannfähigkeit in op. 53 die Version Bülows.

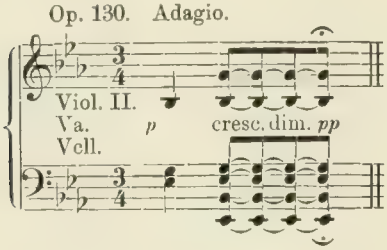
1) Daß bei derartigen Bindungen die zweite Note nochmals angeschlagen werden muß, kommt im Klaviersatz auch sonst vor, z. B. in Cramers Etüde Nr. 32 und Chopins Walzer op. 34 (s. d.).

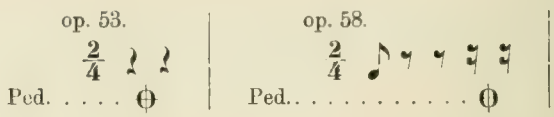
150. Op. 53.



Rhythmische Gruppierungen von drei, vier, fünf und mehr Noten, wie in op. 70 I, op. 90 und in den Konzerten sind vorschriftsgemäß wiederzugeben und nicht etwa zu egalisieren. Bei dieser Gelegenheit sei auf die minuziöse Sorgfalt hingewiesen, mit welcher B. mitunter das An- und Abschwellen des Tons bei Akkorden und den Pedalgebrauch bei Pausen regelt, z. B.:

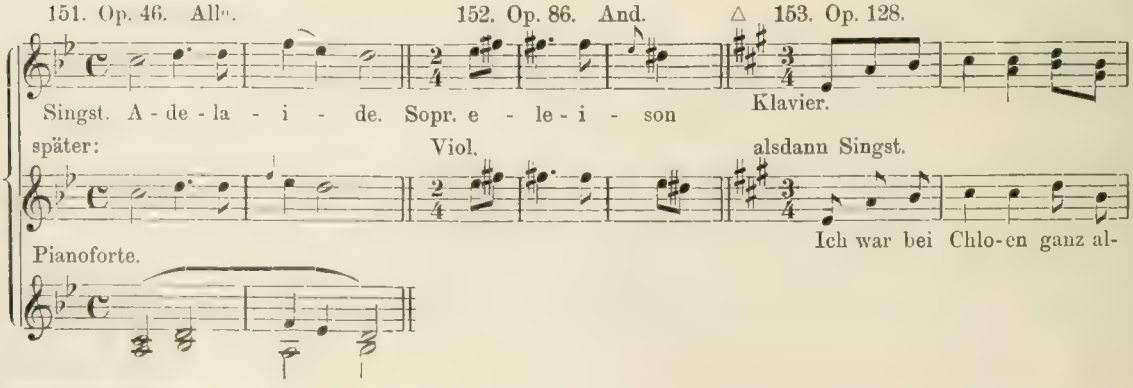
Op. 130. Adagio.



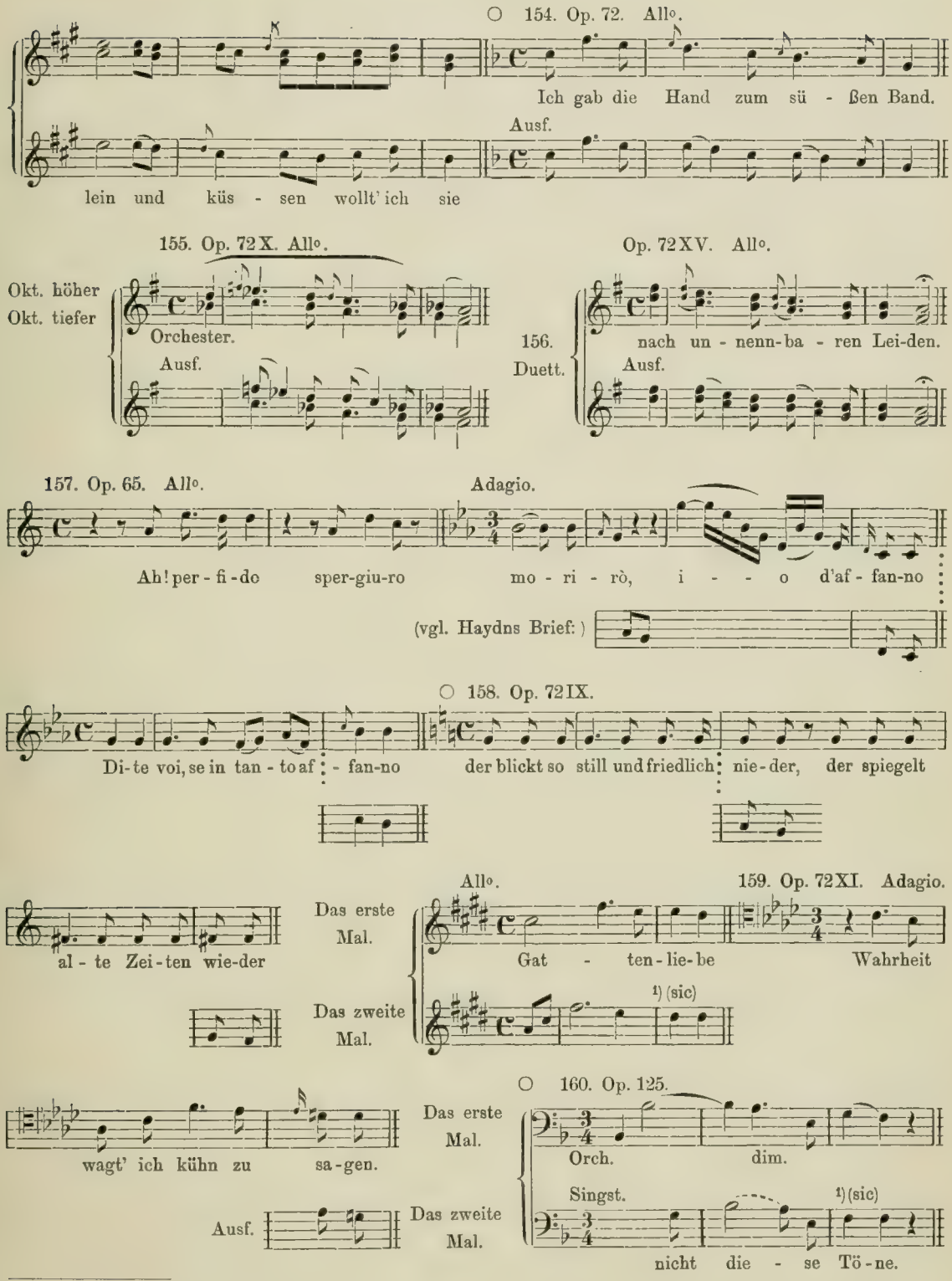


Gesangsnotation. Die dominierende Stellung, welche B. in der Instrumentalmusik so frühzeitig errungen, hat er auf dem Gebiet der Vokalmusik nie eingenommen. Dies erklärt zur Genüge, warum er sich in seinen Gesangswerken der üblichen Notierungsweise anbequemte und zu einer Zeit noch lange Vorschläge schrieb, da er sich anderweitig dieses Zopfes schon längst entledigt hatte (s. Fig. 152). Übertrug er doch im ersten Finale des »Fidelio« die langen Vorschläge sogar einmal auf die Instrumental-Begleitung (Fig. 155). Die italienischen Formalismen der Diktion hat B. während seines ganzen Lebens respektiert und sie finden sich selbst noch in der neunten Symphonie berücksichtigt (Fig. 160). Was aber in op. 125 zulässig ist, sollte es auch in op. 123 sein. Wenn wir trotzdem dafür plaidieren, die Rezitativstellen in der Missa solemnis den vorgeschriebenen Noten gemäß auszuführen, so können wir dies nur damit begründen, daß die Terzenschritte besser in das Thema des »Dona nobis« überleiten [1]).

151. Op. 46. All°. 152. Op. 86. And. △ 153. Op. 128.



1 Hier sei noch bemerkt, daß die Dirigenten Lachner (von welchen die ältesten zwei bereits zu B.s Lebzeiten in Wien wirkten) im »Fidelio« jene Gesangsformalismen nur in etwas beschränktem Maße zuließen.



1) (sic): Ausführung wie beim ersten Mal.

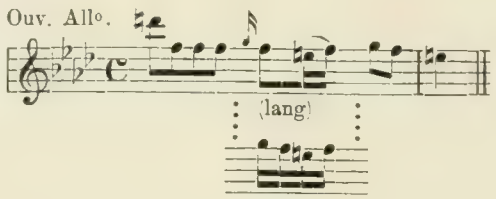
6. Kapitel.

Cherubini. Méhul. Spontini.

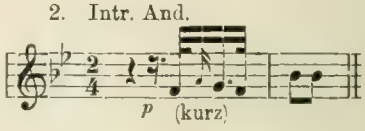
L. Cherubini (1760—1842).

Die Notiz im Autograph des Cmoll-Requiems: »La duree de cette messe est de 36 minutes et $^1/_2$«[1]), läßt in dem eminenten Komponisten zugleich einen pünktlichen, gewissenhaften Geschäftsmann erkennen, als welchen er sich auch in der Notation der Ornamentik bewährt, ohne freilich die Mozartsche Akkuratesse zu erreichen. Ch.s gewöhnliches Vorschlagszeichen ist 𝅘𝅥𝅯, welches in der Schnellschrift ebenso leicht einem 𝅘𝅥 als einem 𝅘𝅥𝅰 ähneln kann und in den Drucken auch bald als das eine, bald als das andere gedeutet wurde[2]). Meistens kündet es den kurzen Vorschlag an, ausgenommen in der Gruppe 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯. Sonst erscheinen noch 𝅘𝅥, 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 (𝅘𝅥𝅯 auch mitunter für den kurzen Vorschlag), *tr*, +, ∾ für den Triller und ∾ für den Doppelschlag.

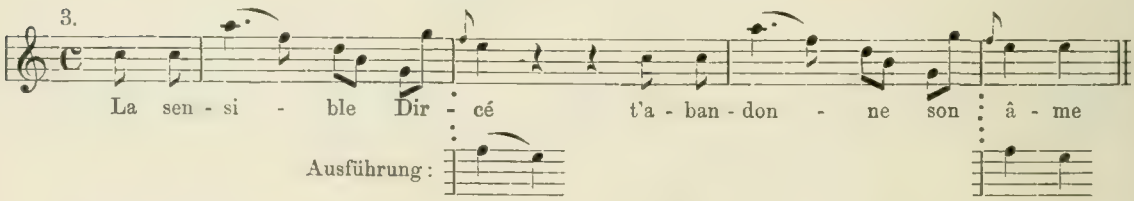
1. Médée (1797), nach Orig.-Ausg.)



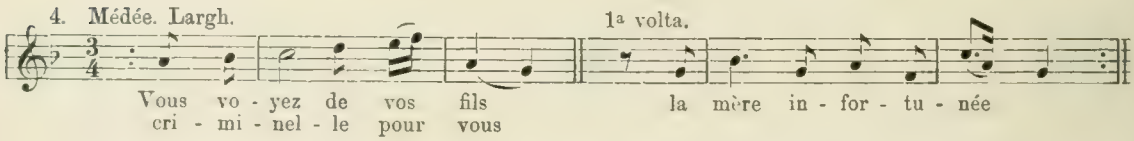
2. Intr. And.

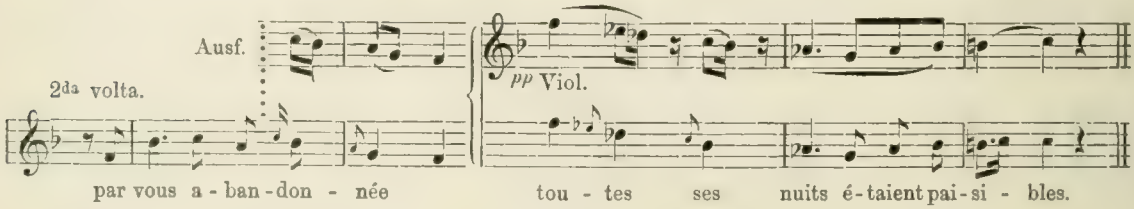


3.

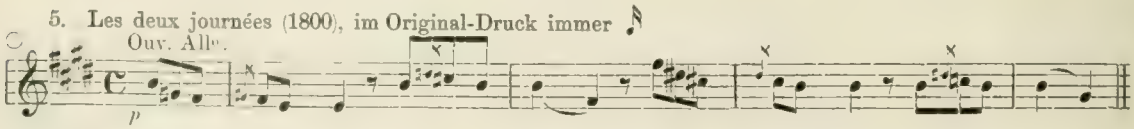


4. Médée. Largh.





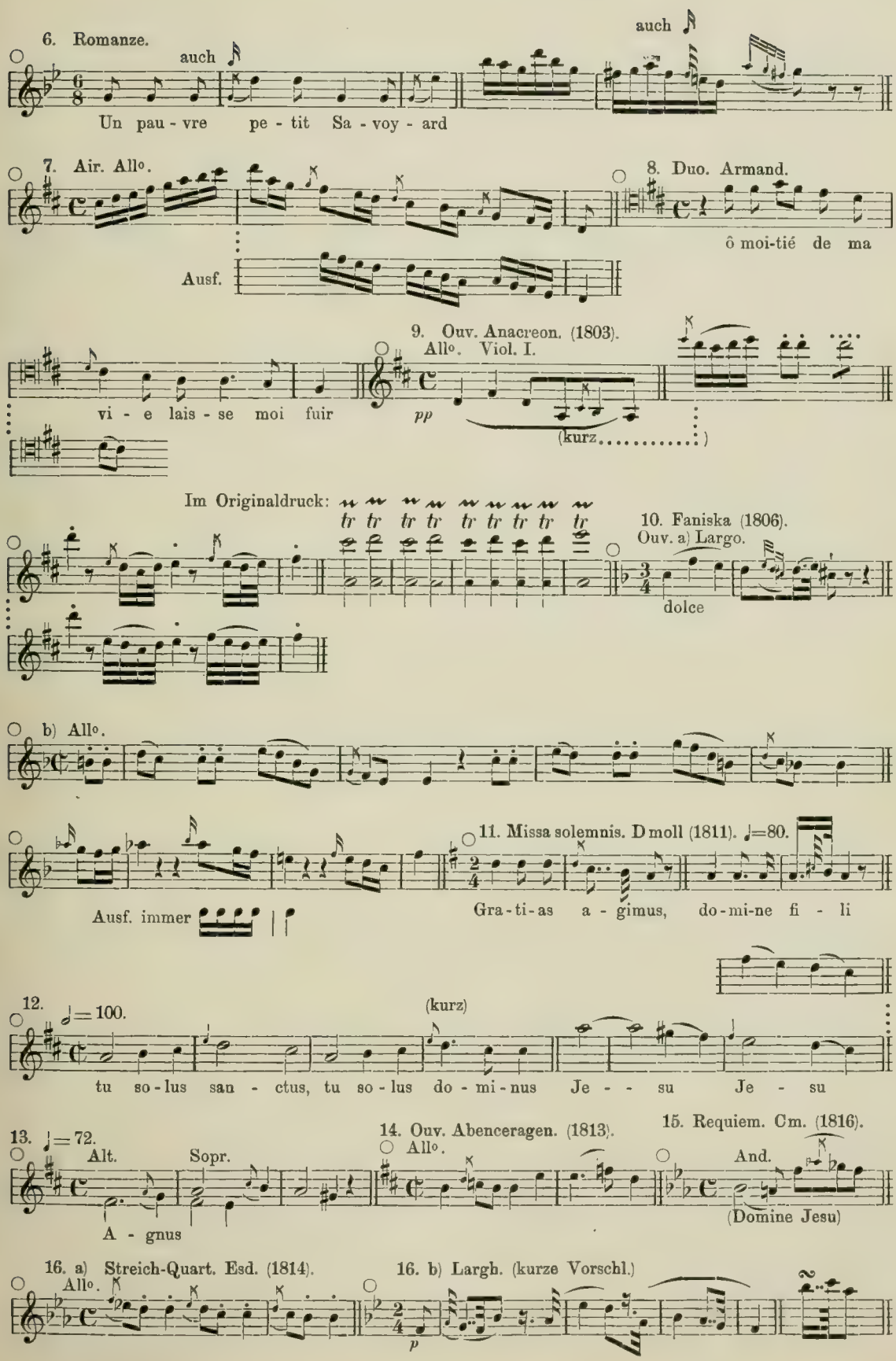
5. Les deux journées (1800), im Original-Druck immer 𝅘𝅥𝅰

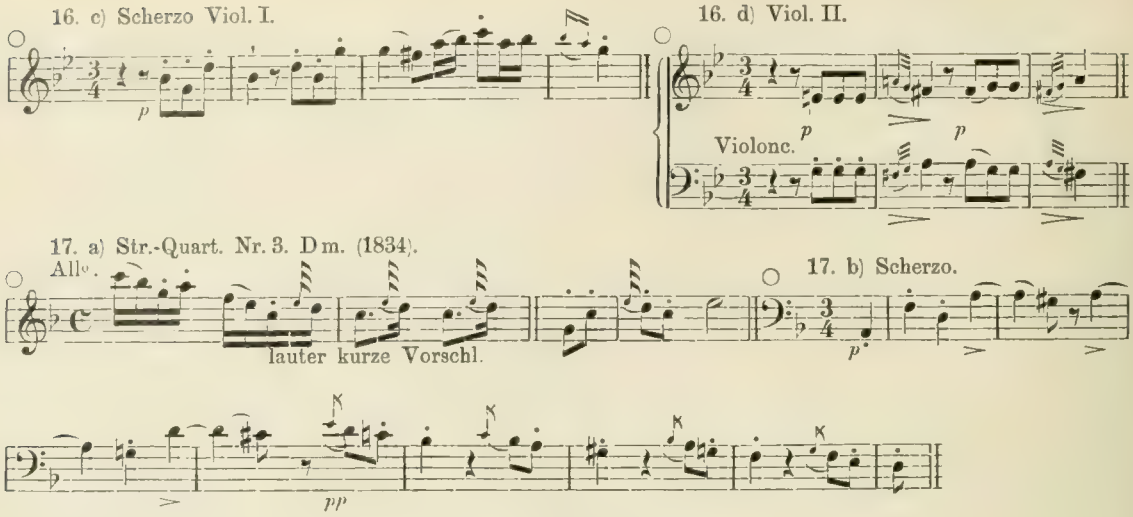


---

1) Im »a capella«-Stil rechnet man nach halben Noten und so steht denn auch im Autograph bei der Fuge »Quam olim Abrahae«: »Poco Allegro. Tempo a capella. 𝅗𝅥 = 120.« nicht ♩ = 120, wie eine deutsche Ausgabe angibt. Dabei wollen wir nicht verhehlen, daß sowohl dieses, als auch manches andere Tempo im Requiem uns zu schnell erscheint.

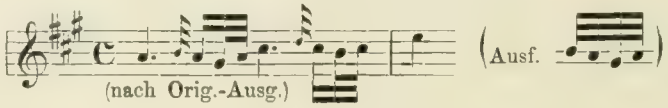
2) Die französischen Originaldrucke geben dies 𝅘𝅥𝅯 meist als 𝅘𝅥𝅰 wieder, und Ch.s Trillerzeichen auch bei langen Trillern als ∾


6. Romanze.
auch
auch
Un pau - vre pe - tit Sa - voy - ard
7. Air. Allo.
Ausf.
8. Duo. Armand.
ô moi-tié de ma
vi - e lais - se moi fuir
9. Ouv. Anacreon. (1803).
Allo. Viol. I.
pp
(kurz.....)
Im Originaldruck:
10. Faniska (1806).
Ouv. a) Largo.
dolce
b) Allo.
11. Missa solemnis. D moll (1811). ♩=80.
Ausf. immer
Gra-ti-as a - gimus, do-mi-ne fi - li
12.
♩=100.
(kurz)
tu so-lus san - ctus, tu so-lus do - mi - nus Je - - su Je - su
13. ♩=72.
Alt.
Sopr.
A - gnus
14. Ouv. Abenceragen. (1813).
Allo.
15. Requiem. Cm. (1816).
And.
(Domine Jesu)
16. a) Streich-Quart. Esd. (1814).
Allo.
16. b) Largh. (kurze Vorschl.)
p



E. N. Méhul (1763—1817).

In den alten Orchesterstimmen zur »Jagd-Ouvertüre« (»le jeune Henri« 1797) und in dem vom Komponisten verfaßten Klavierauszug sind die kurzen Vorschläge noch so angegeben ♪, dagegen weist die Oper »Joseph« (1807) folgende Notation auf:



G. Spontini (1774—1851).

Die alten gedruckten Partituren machen den Eindruck ungewöhnlicher Sorgfalt und dürften genügende Auskunft geben, falls eine von Sp.s Opern, etwa »La Vestale« (1807) oder »Ferdinand Cortez« (1809), wieder zur Aufführung gelangen sollte.

---

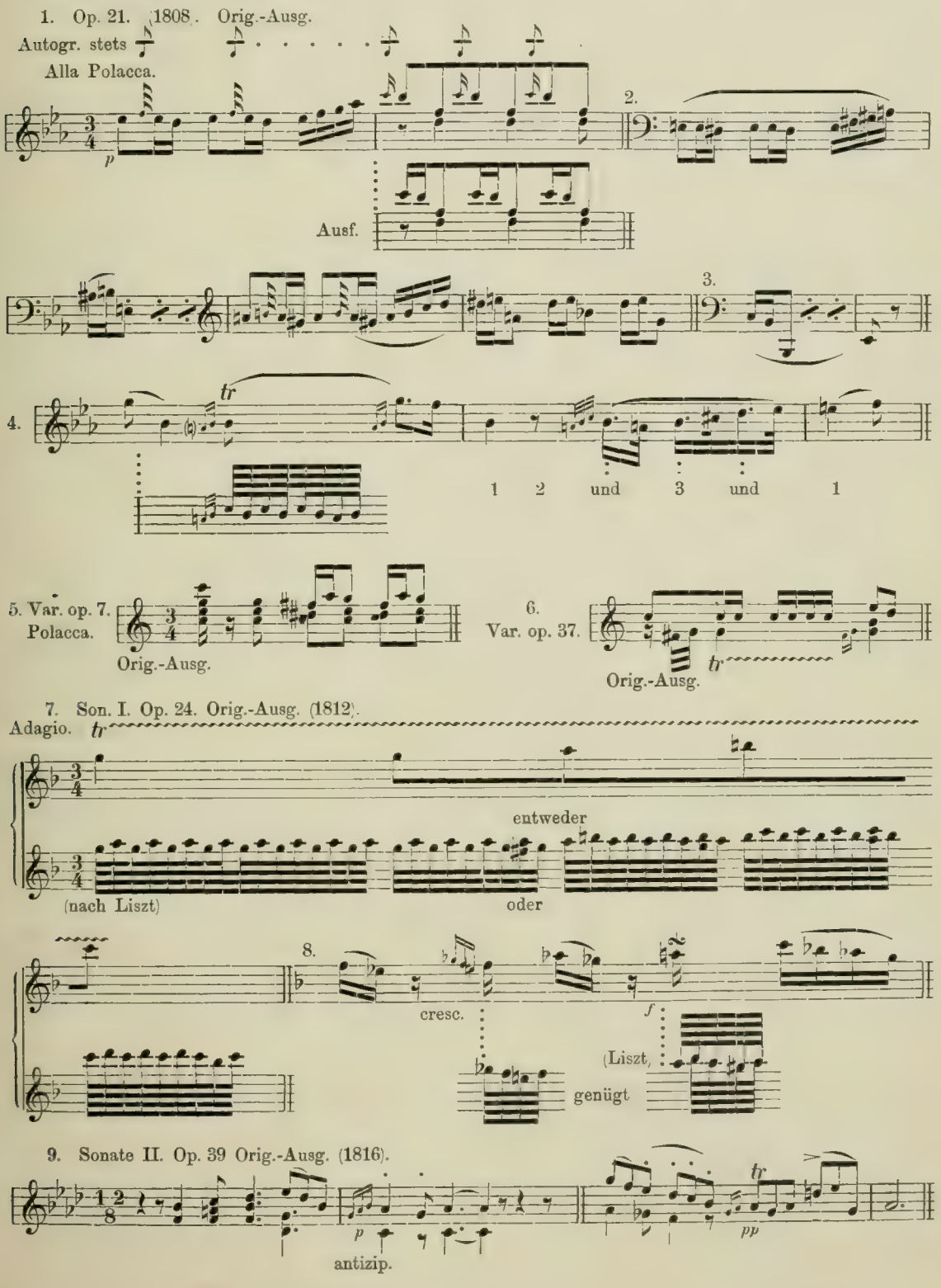
7. Kapitel.

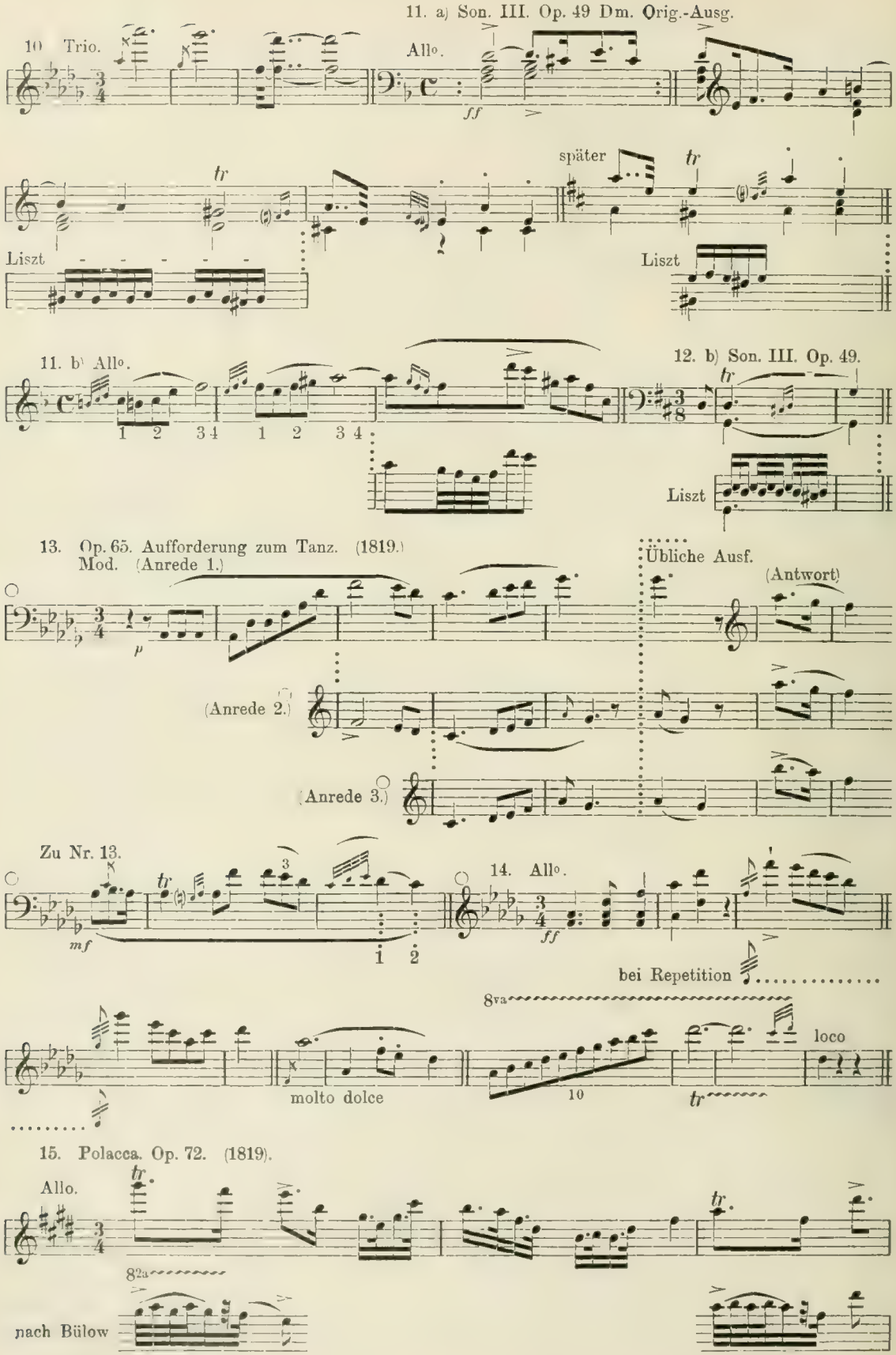
C. M. von Weber (1786—1826).

W.s Diktion der Ornamente ist keineswegs eine zuverlässige, und wenn heute noch eine glaubwürdige Überlieferung fortlebt, so ist dies vor allem der unwandelbaren Gunst zu danken, welche das deutsche Volk dem Schöpfer seiner nationalen romantischen Oper und Dolmetscher seiner eigensten Empfindungen bewahrt hat. Keinem andern Tondichter ist es wie W. gelungen, sich in des Volkes Herz einzusingen, und speziell der »Freischütz« hat sich, seit seiner Uraufführung in Berlin (1821), ununterbrochen auf dem deutschen Spielplan erhalten. An den beiden Bühnen, an welchen der Komponist sein Werk persönlich einstudierte und dirigierte, — dem Berliner und Dresdener Hoftheater, — stimmt die Wiedergabe auch heute noch in allen Einzelheiten überein und bietet dadurch eine Gewähr für die Unverfälschtheit der Tradition[1]).

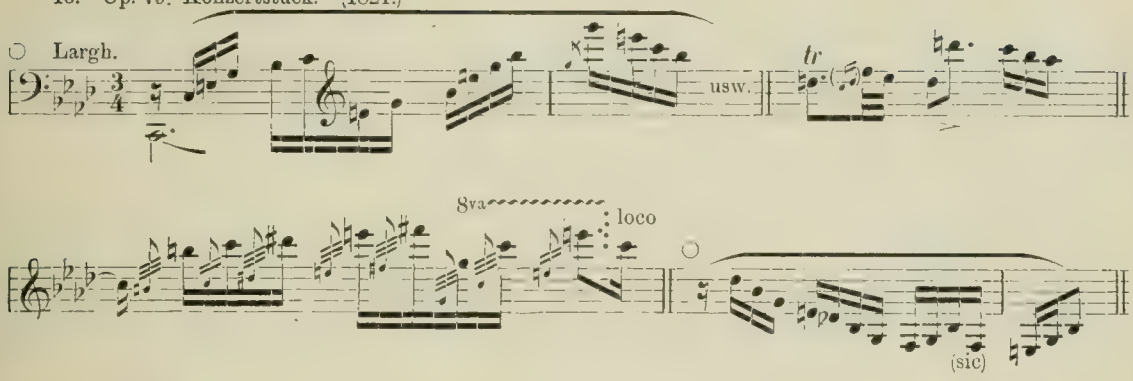
1) Derselbe Ausführungsmodus herrschte bis vor wenigen Jahrzehnten auch bei den übrigen deutschen Bühnen. Die »Collection Litolff« gibt ihn in ihrem neuen Klavierauszug (Nr. 2214) ziemlich genau wieder, während die »Universal-Edition« Nr. 224, W. Kienzl, sich vielfach der korrumpierten Überlieferung anschließt.

W.s stereotypes Vorschlagszeichen , in den Autographen etwa so aussehend, bedeutet meist den kurzen, mitunter aber auch den langen Vorschlag; jedenfalls sind in ersterer Hinsicht und belanglose Varianten. Das autographische Doppelschlagszeichen ist in den Drucken längst durch ∾ ersetzt (s. Fig. 18).



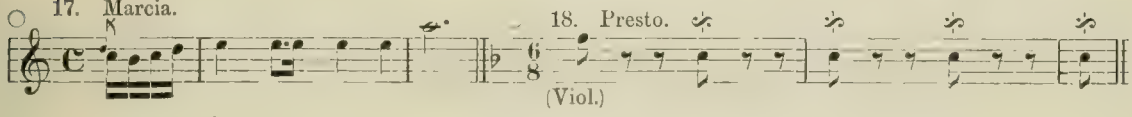

11. a) Son. III. Op. 49 Dm. Orig.-Ausg.
10 Trio.
Allo.
ff
später
tr
Liszt
Liszt
11. b) Allo.
12. b) Son. III. Op. 49.
Liszt
13. Op. 65. Aufforderung zum Tanz. (1819.)
Mod. (Anrede 1.)
p
Übliche Ausf.
(Antwort)
(Anrede 2.)
(Anrede 3.)
Zu Nr. 13.
mf
14. Allo.
ff
bei Repetition
8va
loco
molto dolce
15. Polacca. Op. 72. (1819).
Allo.
8va
nach Bülow

16. Op. 79. Konzertstück. (1821.)

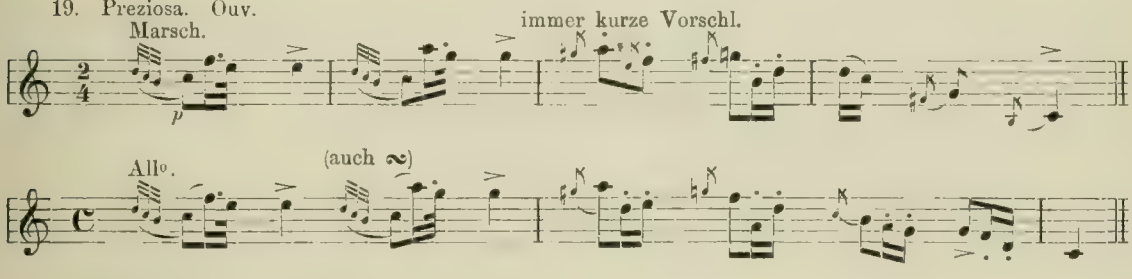


17. Marcia.

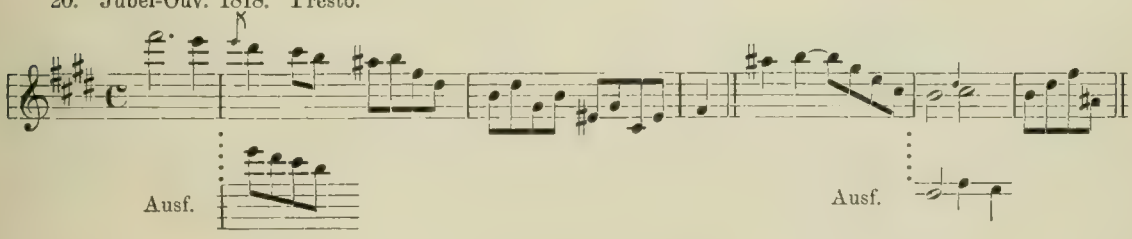
18. Presto.



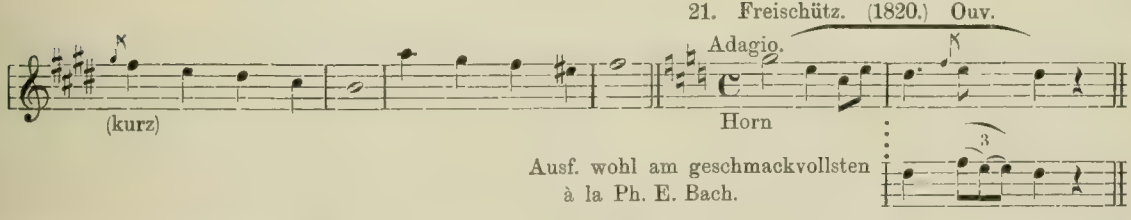
19. Preziosa. Ouv.



20. Jubel-Ouv. 1818. Presto.

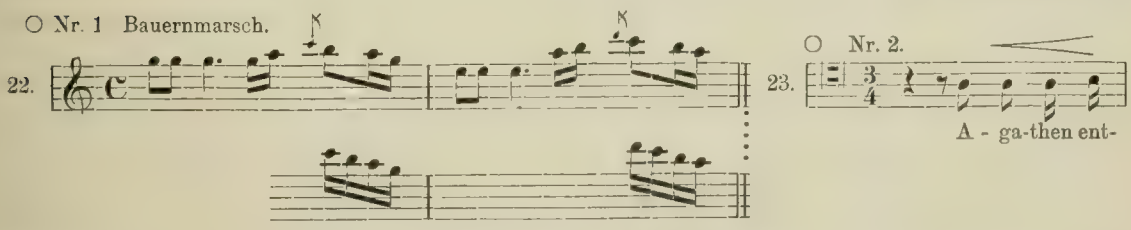


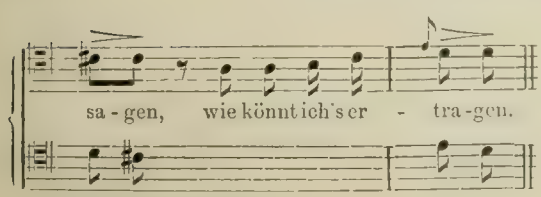
21. Freischütz. (1820.) Ouv.



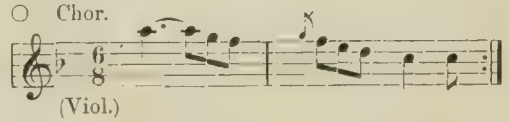
22. Nr. 1 Bauernmarsch.

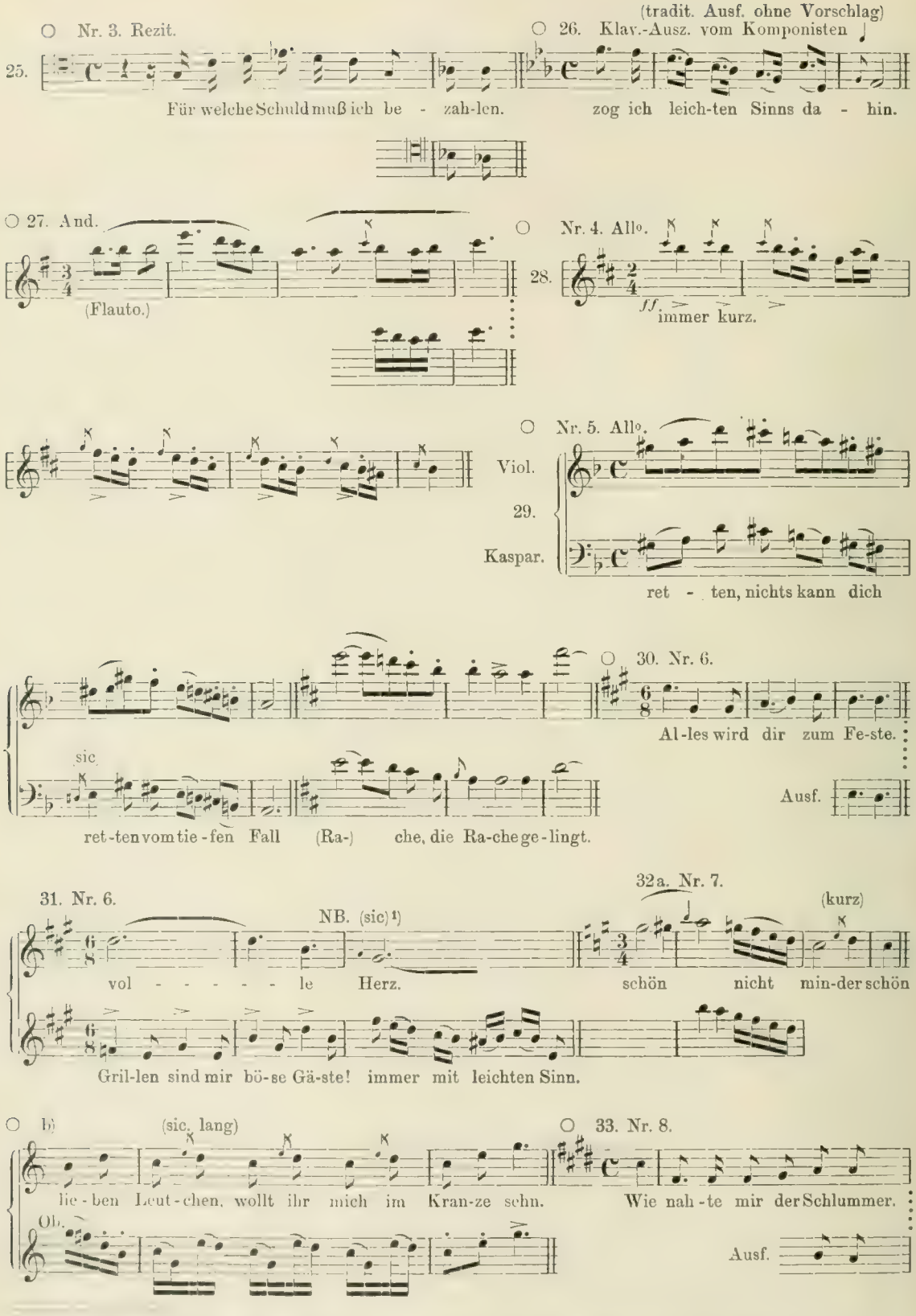
23. Nr. 2.



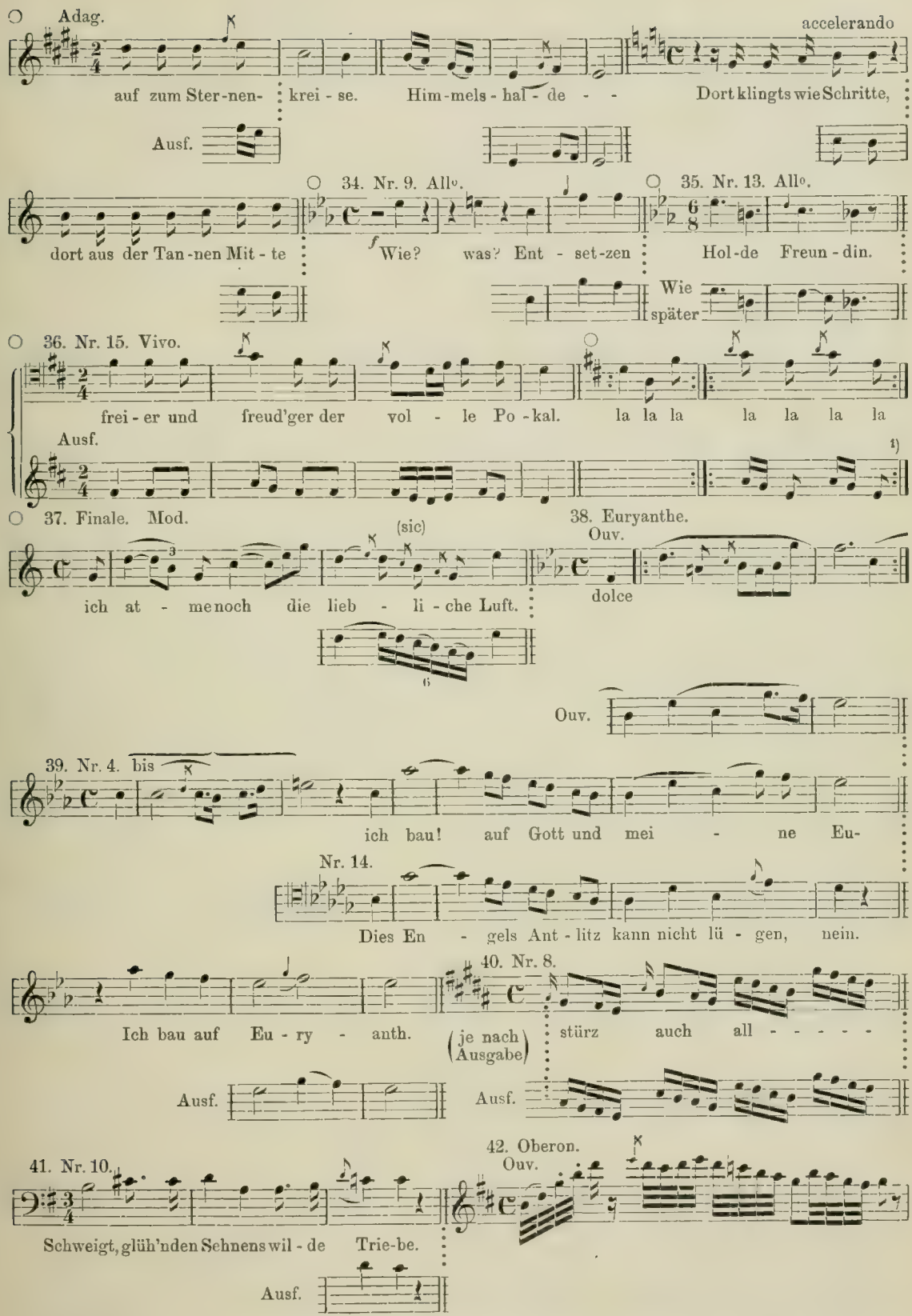


24. Chor.

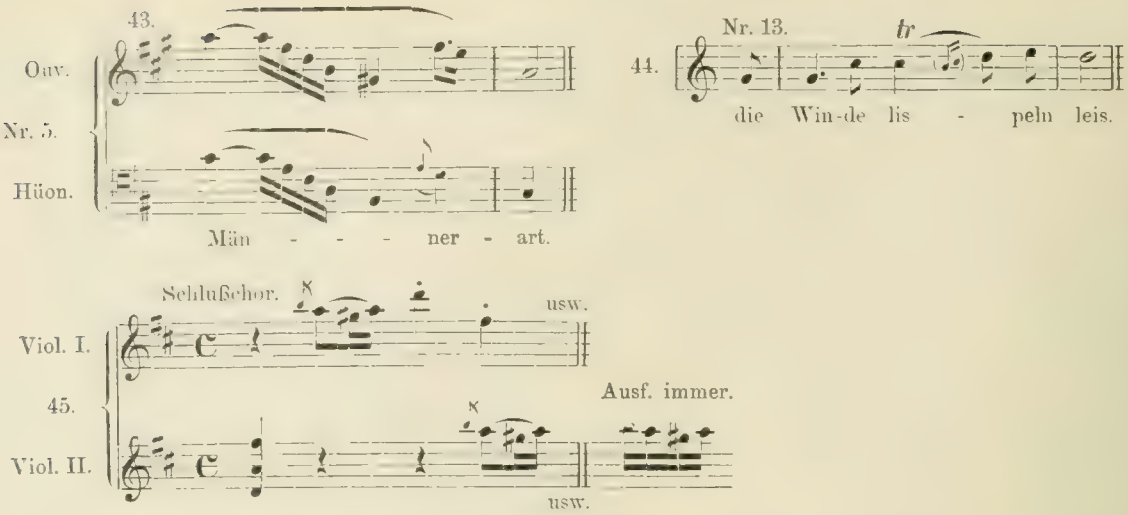




1 Dieser ♪-Vorschlag fehlt bereits in dem vom Komponisten verfaßten Klavierauszug und wird wohl nur noch in Dresden (als ♩.) ausgeführt.



1) So war (nach glaubwürdiger Mitteilung) die Ausführung in den ursprünglichen Berliner Chorstimmen ausgeschrieben.



Daß in der »Polonaise« op. 21 Fig. 1—4 die Vorschläge bald kurz, bald lang auszuführen sind, ergibt sich klarer aus dem thematischen Zusammenhang, als aus der unterschiedlichen Notation und in der Originalausgabe. Ein Lieblingsrhythmus W.s, kommt auch vor in den Variationen op. 7 (Fig. 5), im Jägerchor aus dem »Freischütz« (Fig. 36) und anderwärts. In Fig. 28 bezeichnet nach alter Tradition den kurzen Vorschlag, in Fig. 22, 29, 32b dagegen den langen! Auch in der Jubel-Ouvertüre werden die -Vorschläge, der Überlieferung gemäß in Dresden und Berlin, einesteils lang, andernteils kurz ausgeführt (s. Fig. 20). Eine längere Dauer markiert W. freilich durch (Fig. 20, 31, 32a). — Bei der »Aufforderung zum Tanz« hat sich die Gewohnheit herausgebildet, im »Dialog« die verschiedenen Ansprachen des »Herrn« durch Hinzufügung eines Achtel- und dann eines Viertel-Vorschlags jedesmal eindringlicher zu gestalten, und obschon diese Version nicht das Zeugnis des Autographs für sich hat, dürfte sie doch den Intentionen des Komponisten entsprechen. Jedenfalls hat sie sich früh eingebürgert, denn sie findet sich fast ebenso in der Orchester-Bearbeitung der »Aufforderung«, welche Berlioz nach seiner Angabe 1837 oder 1838 hergestellt hat. — Daß W. die Antizipation als das normale Verfahren betrachtete, zeigt aufs evidenteste das Trio aus der As dur-Sonate op. 39 (Fig. 10) durch die dreimalige, konsequent durchgeführte Folge zweier vorauszunehmender -Vorschläge und eines ausgeschriebenen, subtrahierten Vorschlags, ferner der ausgeschriebene, vorausgenommene Doppelvorschlag beim Triller in Fig. 6. Des effektvollen Oktaven-Glissandos im »Konzertstück« op. 79 dürften alle Konzertbesucher sich erinnern. — Von der allgemein üblichen italienischen Gesangsnotation abzuweichen, hatte W. umsoweniger Ursache, als er seit 1817 in Dresden die Kapellmeisterstelle an einem Hofe bekleidete, welcher noch gänzlich in der italienischen Geschmacksrichtung befangen war.

8. Kapitel.

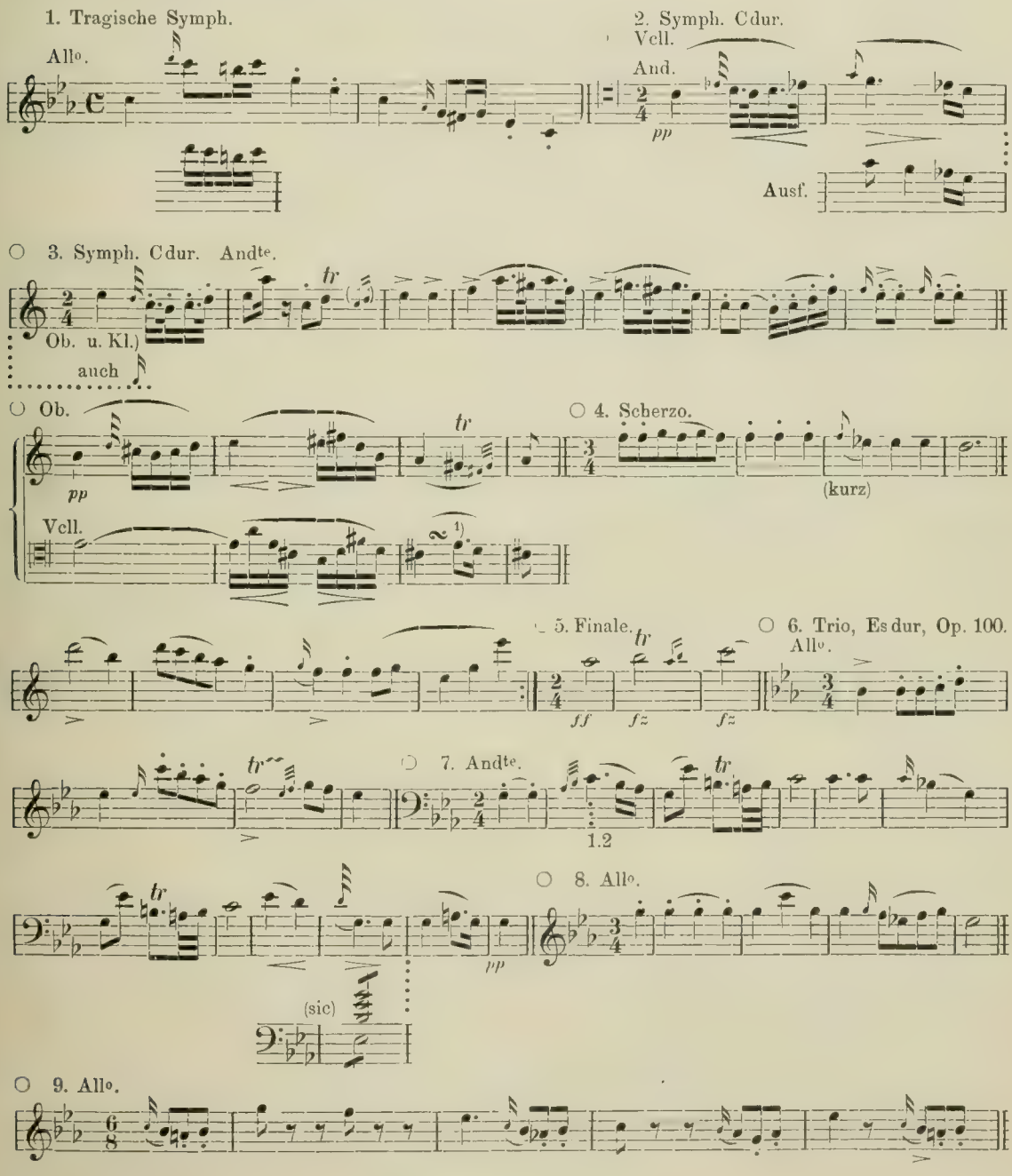
F. Schubert. — Anhang. C. Loewe.

F. Schubert (1797—1828).

Keine Tonschöpfungen wirken so unmittelbar als Offenbarungen einer genialen Inspiration, als Enthüllungen einer »musikalischen Clairvoyance«, wie diejenigen Sch.s. Aber bei aller Tiefe der Empfindung hat sich der leichtlebige Sprößling Wiens nie in abstruse Grübeleien verloren, und man wird gut tun, dessen bei der Betrachtung seiner Ornamentik eingedenk zu bleiben.

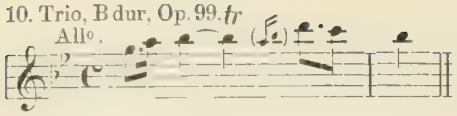
Als der jüngste unter den Neu-Klassikern, schreibt Sch. nur selten mehr lange Vorschläge, dann aber im Notenwert Fig. 1. 2.. Kurze Vorschläge deutet er meistens

durch 𝅘𝅥𝅯 an, mitunter auch durch 𝅘𝅥𝅰 (Fig. 3—9, während 𝅘𝅥𝅱 nur ganz sporadisch in Erstlingswerken auftritt. Dagegen bedient sich Sch. häufig der »stummen Hauptnote« und sorgsam in ihrem halben Wert schreibt er dann den vorhergehenden Vorschlag (Fig. 30, 31 u. a., vgl. auch Haydns Brief.. Das Zeichen ∾ wird in seiner doppelten Bedeutung als Pralltriller (= 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) und als Schneller (= 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥) verwandt und dem Ausführenden die Entscheidung überlassen; als Doppelschlagszeichen fungiert ∾. Die eigenmächtigen Eingriffe der Verleger in Sch.s Ornamentik veranlassen uns einigemale das Zeichen des Autographs und zugleich dasjenige des Originaldrucks anzuführen.

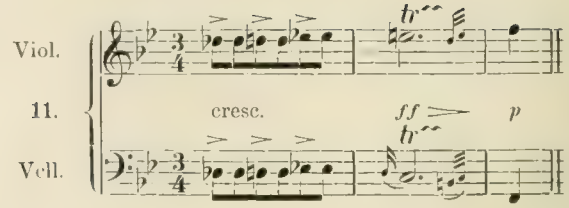


1) In der Gesamtausgabe verkehrt (∽) angegeben.

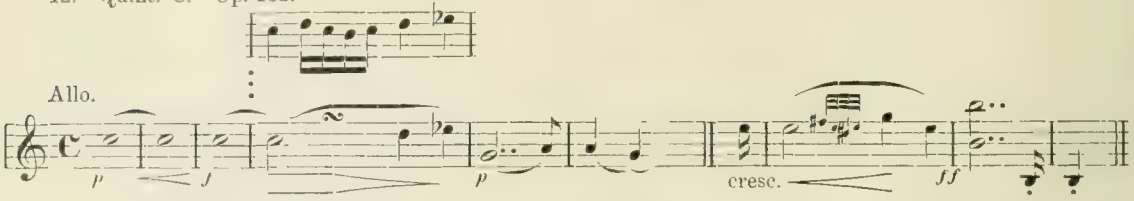
10. Trio, B dur, Op. 99. *tr*



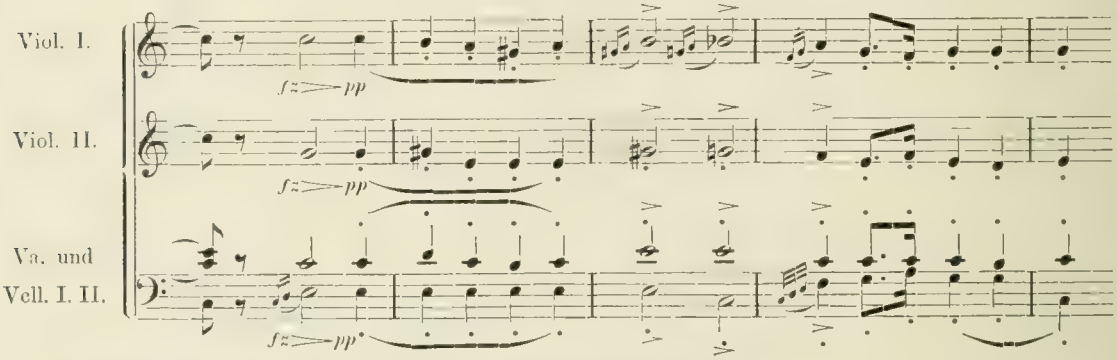
Scherzo.



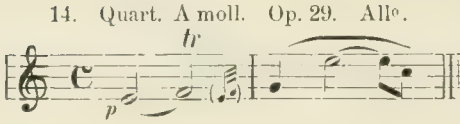
12. Quint. C. Op. 163.



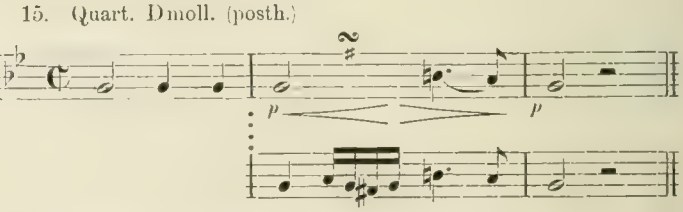
13.



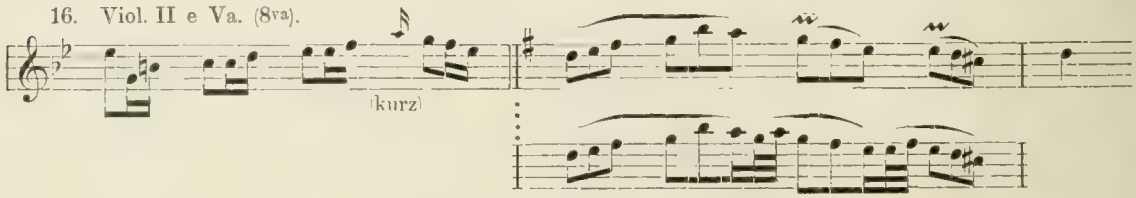
14. Quart. A moll. Op. 29. All°.



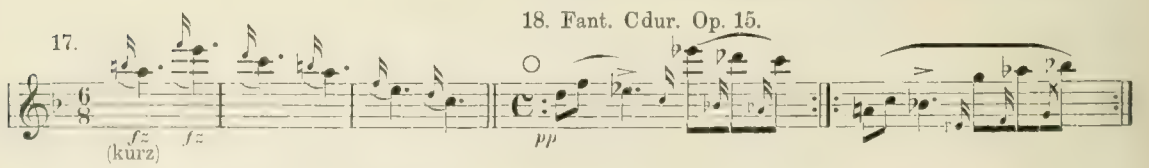
15. Quart. D moll. (posth.)



16. Viol. II e Va. (8va).

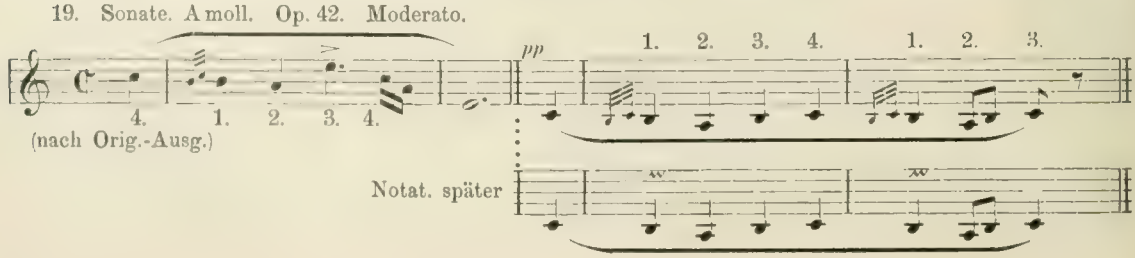


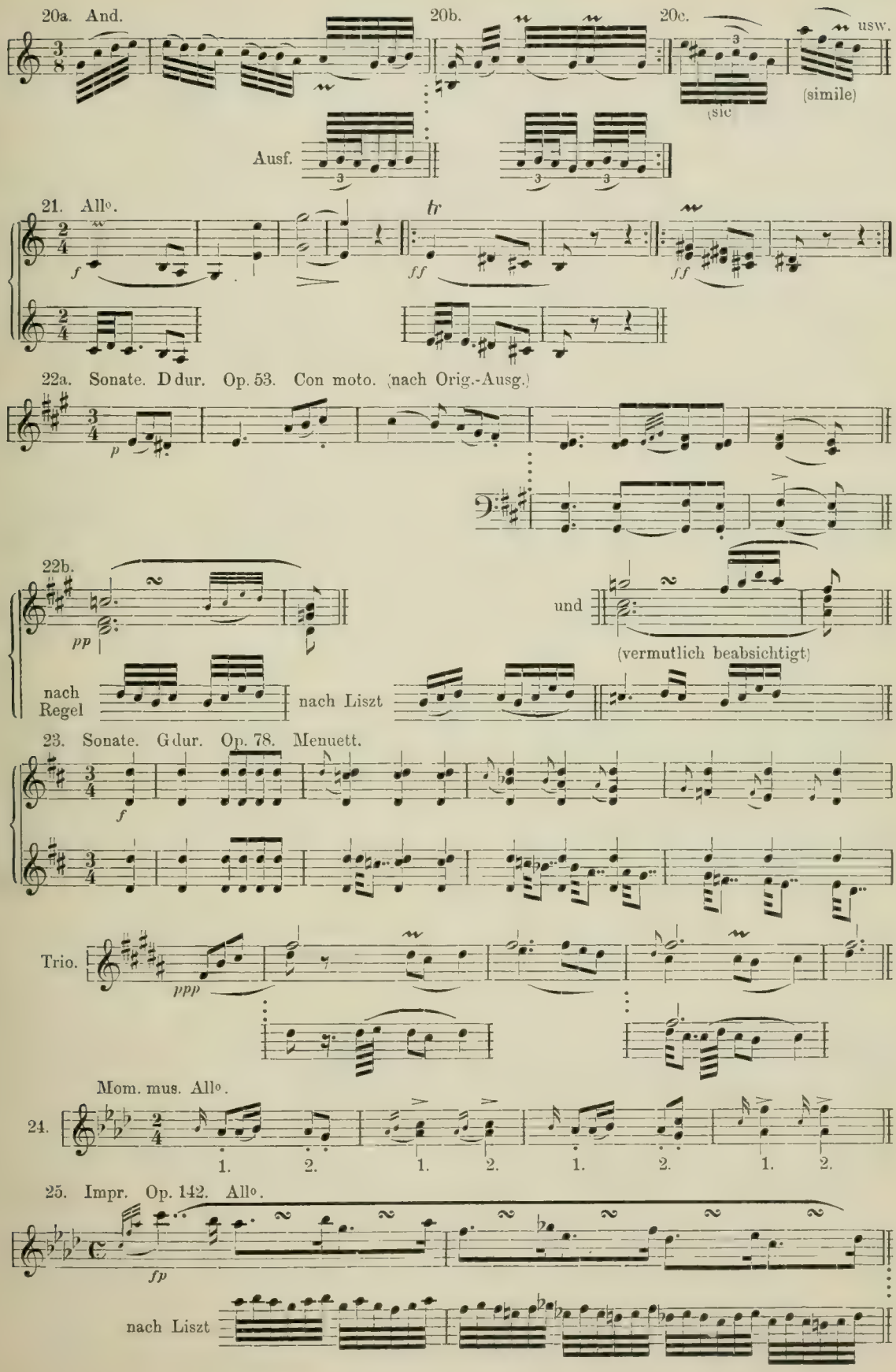
17.

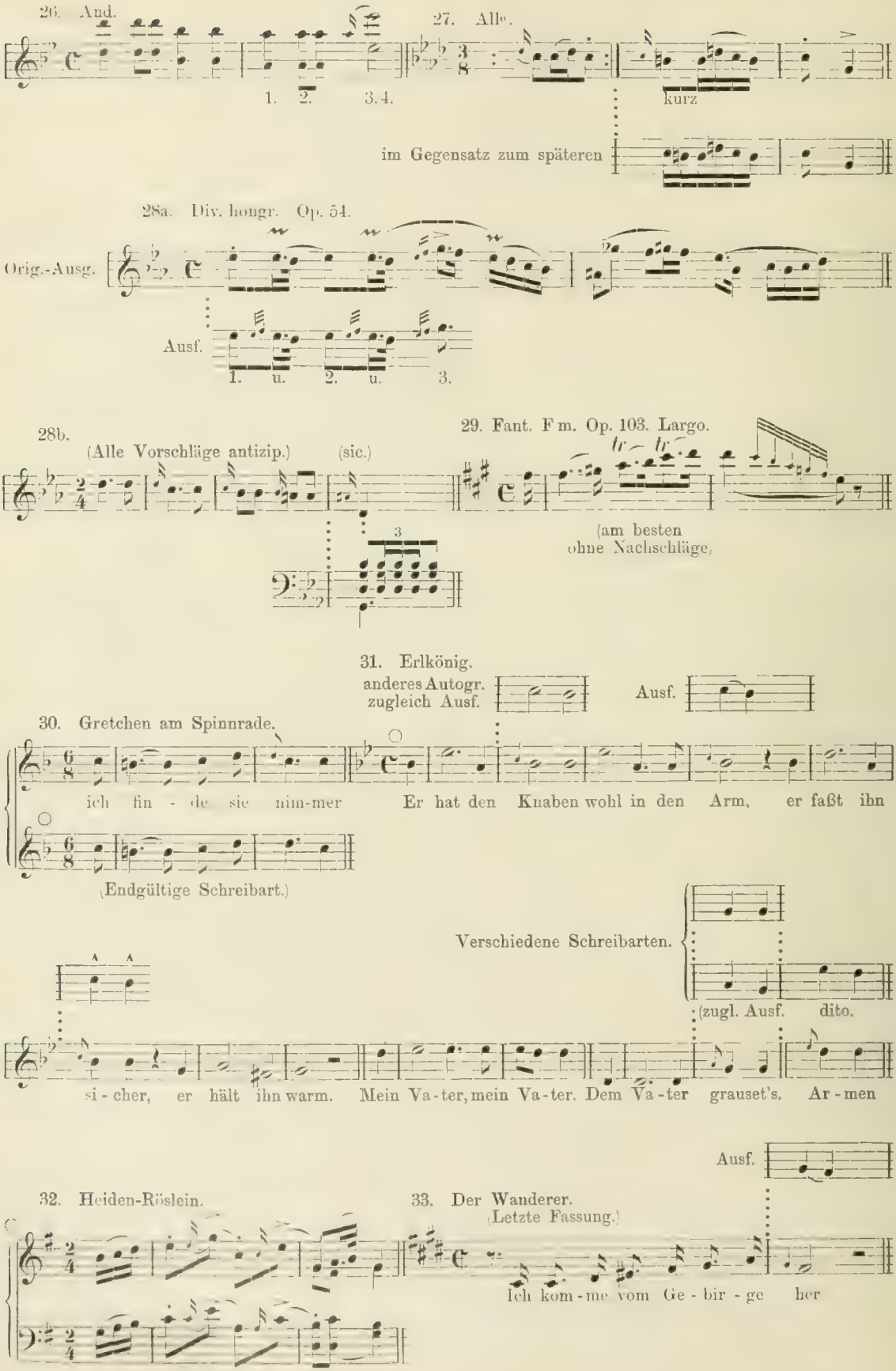


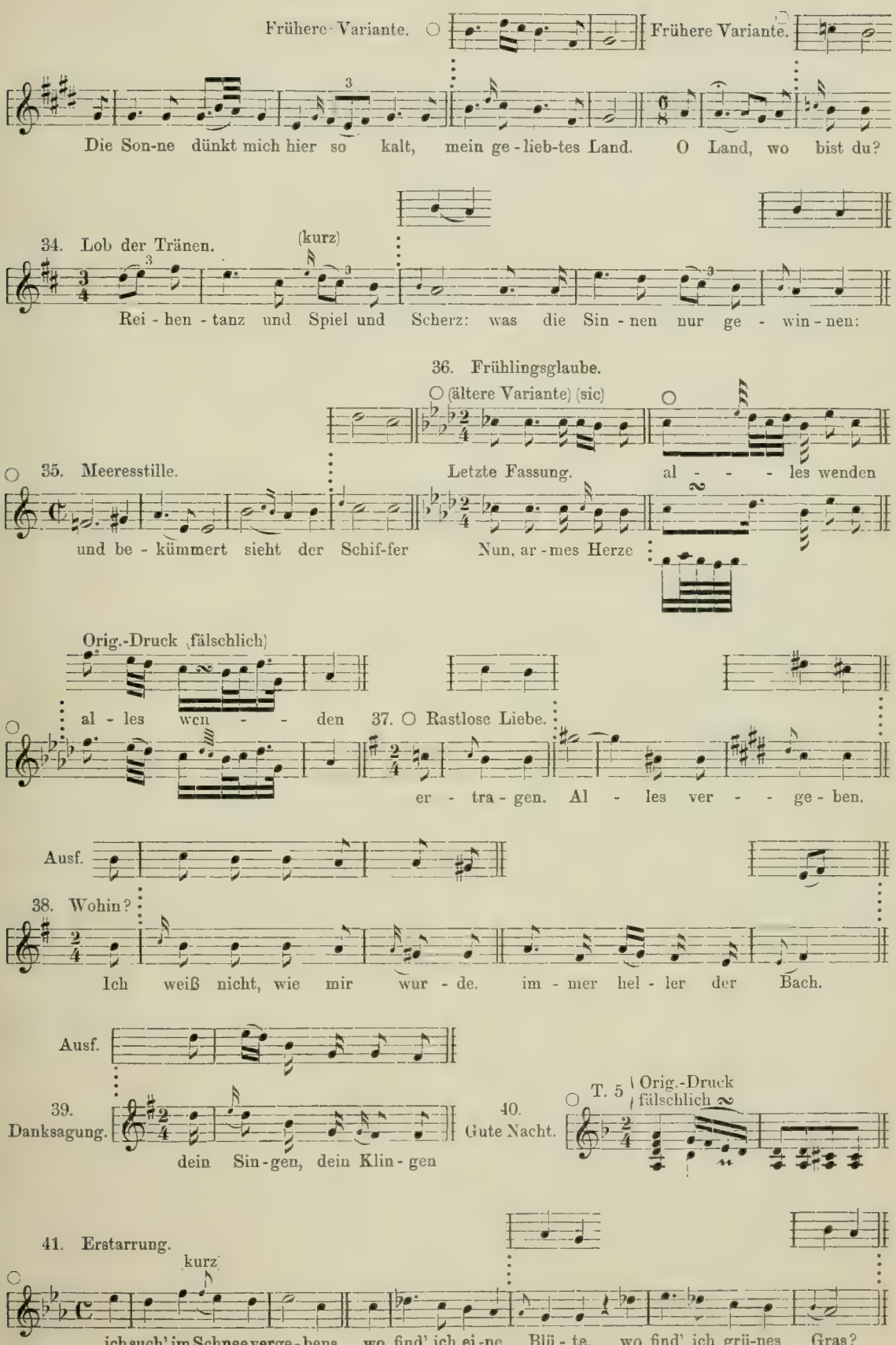
18. Fant. C dur. Op. 15.

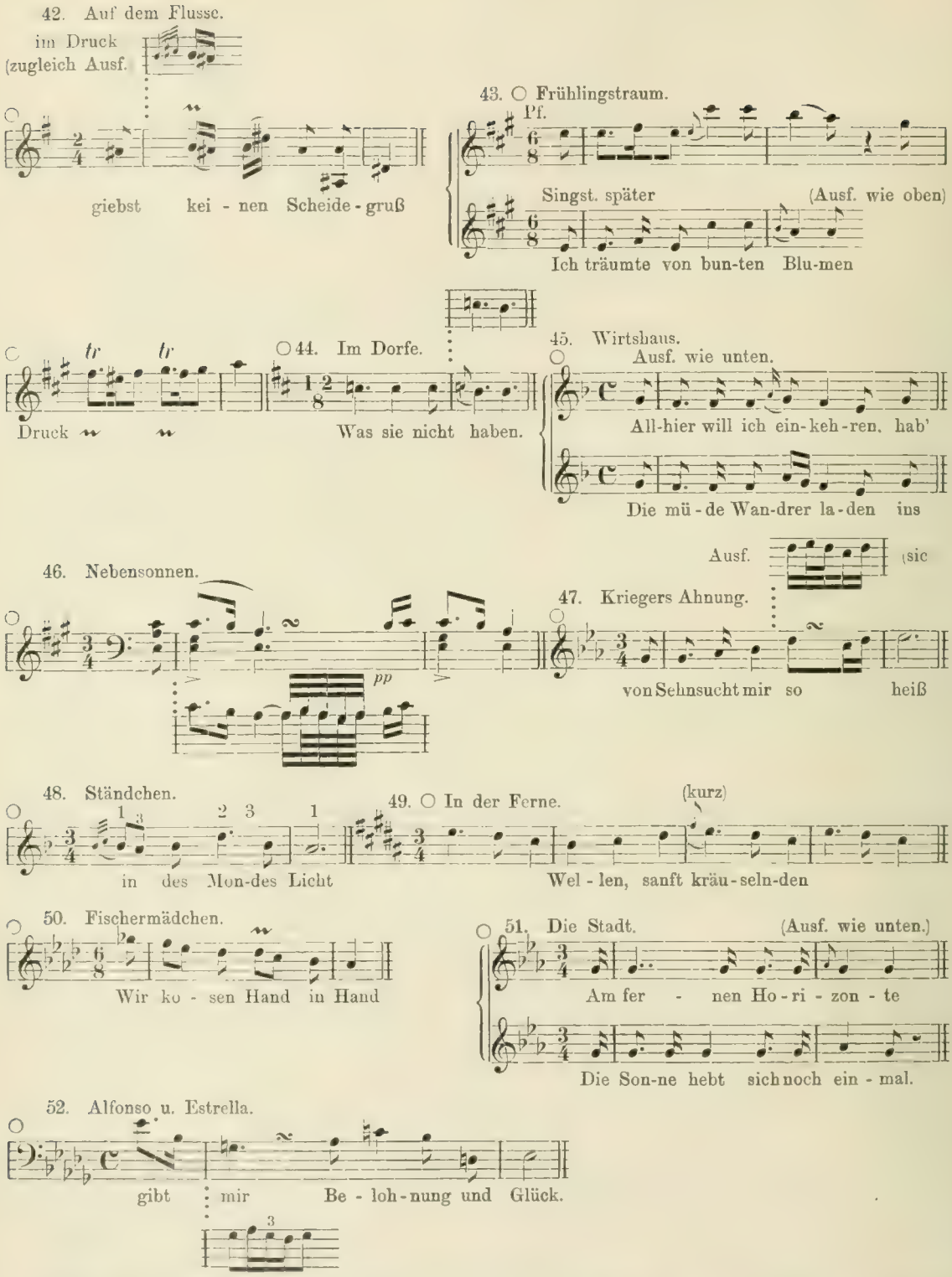
19. Sonate. A moll. Op. 42. Moderato.



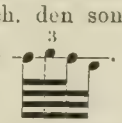

20a. And.
20b.
20c.
usw.
(sic
(simile)
Ausf.
21. Allo.
tr
22a. Sonate. D dur. Op. 53. Con moto. (nach Orig.-Ausg.)
22b.
und
(vermutlich beabsichtigt)
nach Regel
nach Liszt
23. Sonate. G dur. Op. 78. Menuett.
Trio.
Mom. mus. Allo.
24.
25. Impr. Op. 142. Allo.
nach Liszt


26. And.
1. 2. 3.4.
27. Alle.
kurz
im Gegensatz zum späteren
28a. Div. hongr. Op. 54.
Orig.-Ausg.
Ausf.
1. u. 2. u. 3.
28b.
(Alle Vorschläge antizip.)
(sic.)
3
29. Fant. F m. Op. 103. Largo.
(am besten ohne Nachschläge)
31. Erlkönig.
anderes Autogr. zugleich Ausf.
Ausf.
30. Gretchen am Spinnrade.
ich fin - de sie nim-mer
Er hat den Knaben wohl in den Arm, er faßt ihn
(Endgültige Schreibart.)
Verschiedene Schreibarten.
(zugl. Ausf. dito.
si - cher, er hält ihn warm. Mein Va - ter, mein Va - ter. Dem Va - ter grauset's. Ar - men
Ausf.
32. Heiden-Röslein.
33. Der Wanderer.
(Letzte Fassung.)
Ich kom - me vom Ge - bir - ge her

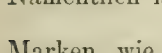

Frühere Variante.
Frühere Variante.
Die Son-ne dünkt mich hier so kalt, mein ge-lieb-tes Land. O Land, wo bist du?
34. Lob der Tränen.
(kurz)
Rei-hen-tanz und Spiel und Scherz: was die Sin-nen nur ge-win-nen:
36. Frühlingsglaube.
(ältere Variante) (sic)
35. Meeresstille.
Letzte Fassung.
al - - - les wenden
und be-kümmert sieht der Schif-fer Nun, ar-mes Herze
Orig.-Druck (fälschlich)
al-les wen-den
37. Rastlose Liebe.
er-tra-gen. Al-les ver-ge-ben.
Ausf.
38. Wohin?
Ich weiß nicht, wie mir wur-de. im-mer hel-ler der Bach.
Ausf.
39. Danksagung.
dein Sin-gen, dein Klin-gen
40. Gute Nacht.
T. 5
Orig.-Druck
fälschlich
41. Erstarrung.
kurz
ich such' im Schnee verge-bens wo find' ich ei-ne Blü-te, wo find' ich grü-nes Gras?



Viele seiner Lieder hat Sch. eigenhändig mehrmals aufgeschrieben, und die dabei unterlaufenden Inkongruenzen in der Schreibweise sind äußerst wichtig für das Verständnis seiner Diktion. So entstammen die scheinbar von einander abweichenden Lesarten in Fig. 30 und 31 verschiedenen Autographen, repräsentieren aber immer nur ein und dieselbe Klangwirkung. ist stets als aufzufassen, auch in Fig. 41, 43, 44, 51, denn so oft Sch. den Rhythmus be-

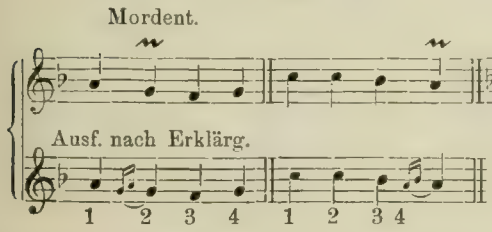
absichtigte, hat er ihn voll ausgeschrieben, wie im »Erlkönig« bei den Worten »mein Vater«[1]). Daß ein derartiges Verfahren durchaus den damaligen Gepflogenheiten entsprach, wurde dem Unterzeichneten wiederholt mündlich versichert von Seiten der Brüder Lachner, des Sängers Karl E. Baumann und des Dirigenten und Gesanglehrers Gustav Barth, welche sämtlich zu jener Zeit in Wien lebten[2]). In op. 42 (Fig. 20c) hat Sch. den sonst durch ∾ angezeigten Pralltriller sogar einmal voll ausgeschrieben: nämlich als  . Im allgemeinen ist dagegen die Antizipation Lebensnerv seiner Muse, und Themen, wie das in Fig. 13 angeführte aus dem C dur-Quintett, lassen eine andere Ausführung gar nicht zu (vgl. auch Fig. 7 und 28 b). — Einen Stein des Anstoßes hat bisher der Doppelschlag in op. 53 gebildet (Fig. 22 b). Liszt versucht die Figur durch Umkehrung der Verzierung abzurunden, und seiner Auslegung ist sicherlich weder Geist noch Geschmack abzusprechen. Erinnert man sich indessen, wie oft die Verleger Sch.s korrektes Zeichen ∾ beim Druck in ein falsches ∾ umwandelten (vgl. Fig. 36, 40), bis der Komponist schließlich selbst zwischen beiden Zeichen irre ward (Fig. 47), so wird man eher vermuten, daß hier ein ähnliches Versehen vorliegt, und folglich die von uns empfohlene Ausführung der beabsichtigten entspricht[3])

C. Loewe (1796—1869).

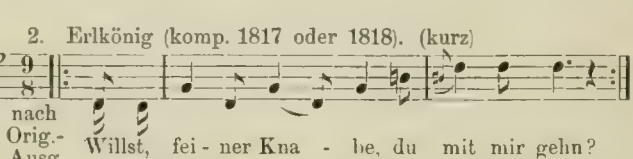
Ungleich weniger genial als der Vorhergenannte, hat sich L. auf dem Gebiete der Ballade dennoch eine führende Stellung zu erringen gewußt. In der Ornamentik zeigt er sich weniger zuverlässig, als man von einem Schüler des untadelig-korrekten Türk vermuten möchte. Namentlich ist seine Notation der Vorschläge, trotz des großen Aufgebots verschiedenartiger Marken, wie  eine recht ungenaue; auch verfällt er in den damaligen Mode-Irrtum, den Schneller (∾) »Mordent« zu benennen. Dagegen ist seine Doppelschlagslehre korrekt und die Harpeggio-Zeichen sind die üblichen: oder (letzteres z. B. im »Nöck«); den Triller beginnt er mit der Hülfsnote.

Nach Original-Ausgaben oder Autographen.

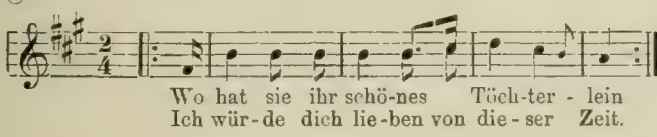
1. Aus der Klavierschule. 1826.



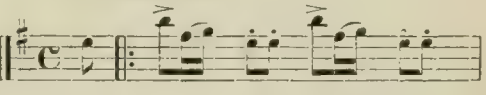
2. Erlkönig (komp. 1817 oder 1818). (kurz)



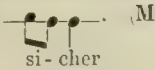
3. Der Wirtin Töchterlein. 1823.



4. Herr Oluf.



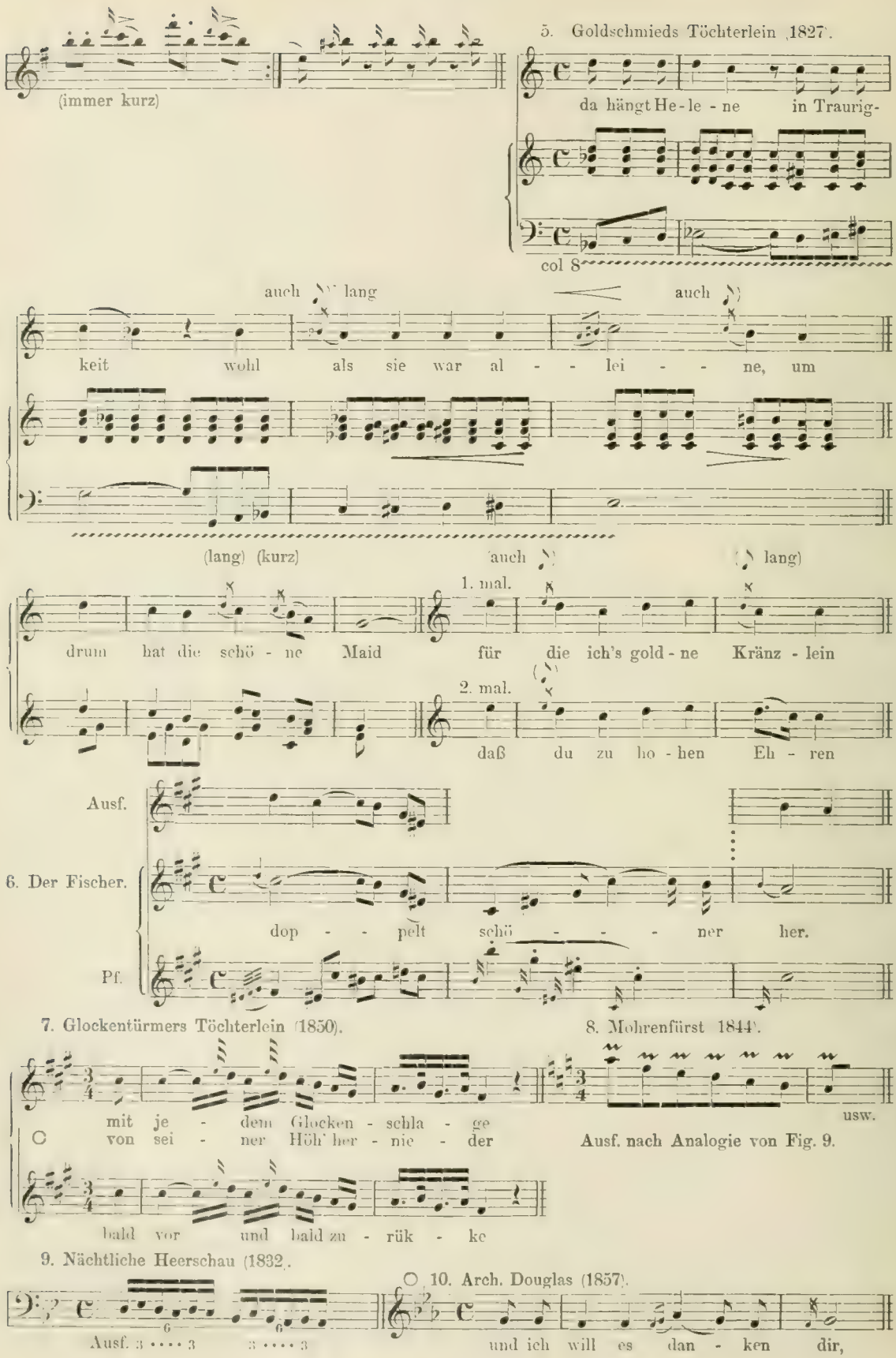
---

1) Selbstverständlich hat der Sänger bei den Worten »Arm« und »sicher« eine musikalische Tautologie zu vermeiden, und wenn ihm dies durch legato- und marcato-Vortrag nicht genügend gelingen will, so ist es besser, er singt wirklich 

. (Man vgl. Fig. 36.)

2) Der Unterzeichnete ist somit in der angenehmen Lage, alles das bestätigen zu können, was der verdienstvolle Schubert-Forscher Max Friedländer im Supplement-Band zu seiner Ausgabe Schubertscher Lieder anführt.

3) Als weiteren Beleg für die nachlässige Ornamentsbezeichnung während jener Periode sei auf Fig. 119 bei Beethoven und Fig. 4 bei Spohr hingewiesen.

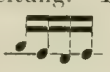
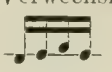

(immer kurz)
5. Goldschmieds Töchterlein (1827).
da hängt He-le-ne in Traurig-
col 8
auch lang
auch
keit wohl als sie war al - - lei - - ne, um
(lang) (kurz)
auch
lang)
1. mal.
drum hat die schö - ne Maid für die ich's gold-ne Kränz-lein
2. mal.
daß du zu ho-hen Eh-ren
Ausf.
6. Der Fischer.
dop - - pelt schö - - - ner her.
Pf.
7. Glockentürmers Töchterlein (1850).
8. Mohrenfürst 1844).
mit je - dem Glocken-schla - ge
von sei - ner Höh' her-nie - der
usw.
Ausf. nach Analogie von Fig. 9.
bald vor und bald zu - rük - ke
9. Nächtliche Heerschau (1832).
10. Arch. Douglas (1857).
Ausf.
und ich will es dan - ken dir,

L. hat auch eine »Gesangslehre« und etwas später (1826) eine »Klavier- und Generalbaß-Schule« verfaßt. Von diesen beiden Abhandlungen ist die erstere für uns belanglos und die zweite spiegelt vielfach die schlaffen Anschauungen jener Zeit wieder. Da heißt es z. B. »Der Vorschlag gilt gewöhnlich halb so viel als die Note und wird etwas bedeutender als die Note angeschlagen. Zuweilen wird er auch kurz gespielt, welches wir durch ein Strichlein anzeigen wollen, obschon auch in manchen Tonstücken der durchstrichene Vorschlag lang gespielt wird. Es bleibt dem Gefühle des ausgebildeteren Klavierspielers überlassen, die Vorschläge richtig anzuwenden«. Gerade bei seinen besten Balladen ist L. in der Anwendung der verschiedenen Vorschlagszeichen keineswegs immer konsequent verfahren, und wir vermögen uns daher nicht den subtilen Deutungen Runzes (in der Gesamtausgabe der Gesänge L.s) anzuschließen. — In Kompositionen L.s steht die Notation mitunter auch für die Ausführung .

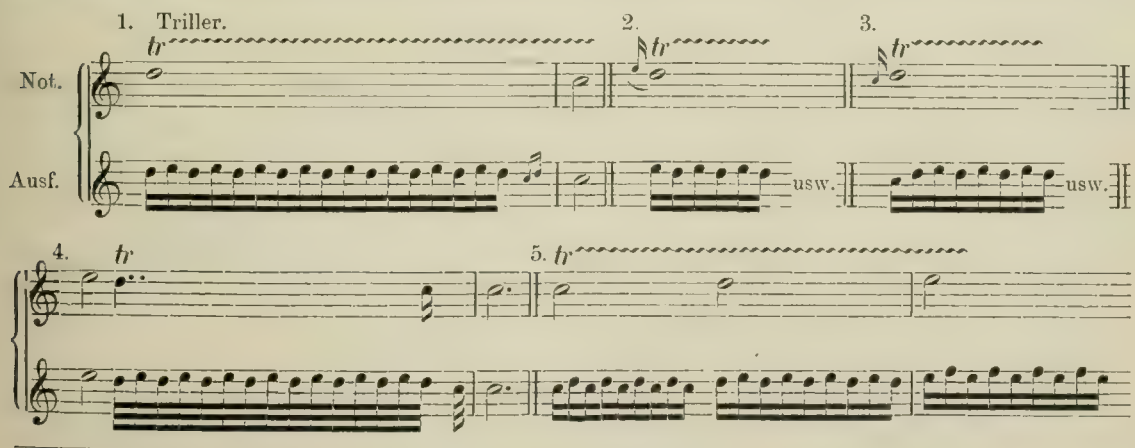
9. Kapitel.

Die Pianisten. J. N. Hummel. Kalkbrenner. C. Czerny. Fétis-Moscheles.

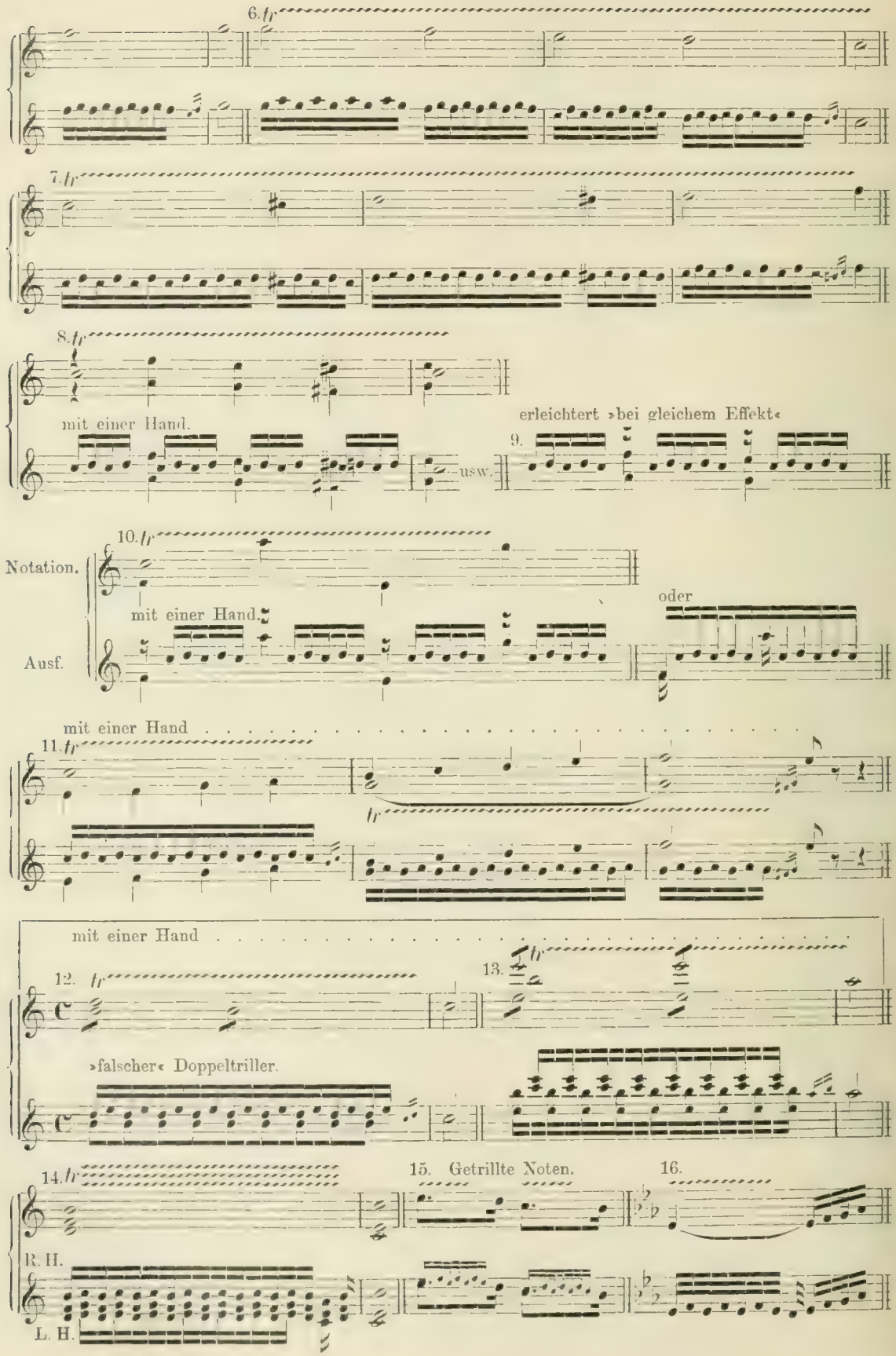
J. N. Hummel (1778—1837). Klavierschule (1828).

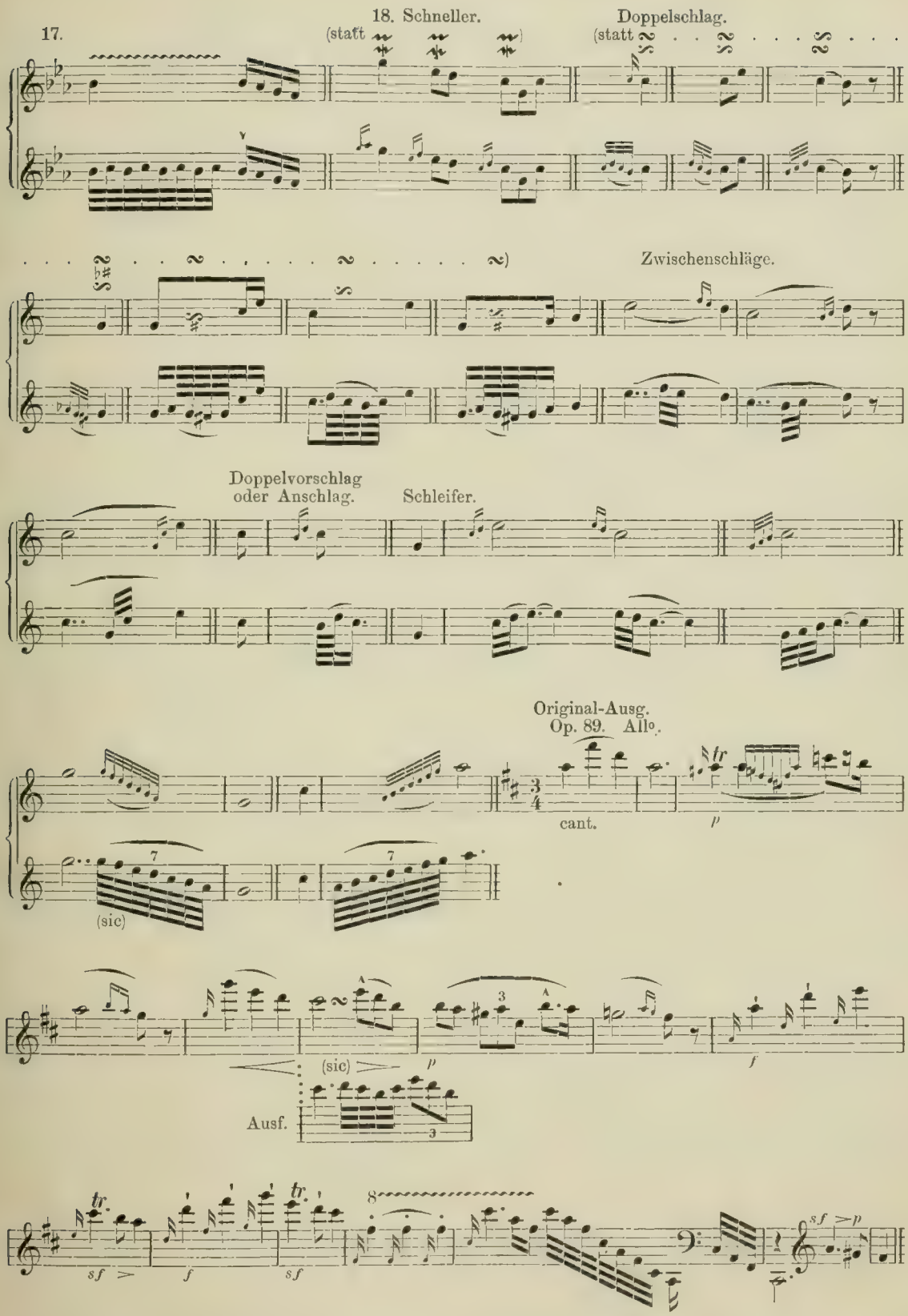
Diese Klavierschule bildet einen Markstein in der Geschichte der Ornamentik, im guten wie im bösen Sinn. War H. doch der erste bedeutende Musiker, welcher, dem herrschenden Dogma entgegen, den Triller mit der Hauptnote anfangen ließ, vermutlich ohne zu ahnen, daß er hiermit nur die älteste und seitdem nie wieder ganz verdrängte Spielweise herstellte[1]). Jedenfalls entsprach die vermeintliche Neuerung so sehr dem natürlichen Empfinden, daß sie sich mit erstaunlicher Schnelligkeit fast allenthalben einbürgerte. Aber auch einige Irrlehren verdanken H., wenn auch nicht ihren Ursprung, so doch ihre große Verbreitung. Dahin gehört die Verwechslung der beiden Doppelschlagszeichen: { richtig: ∾ / Hummel ∽ } =  { richtig: ∽ / Hummel ∾ } =  und die Substitution von 𝆕, an Stelle von 𝆔 für den Schneller.

Durch Zeichen werden folgende Verzierungen angedeutet: 1) der Triller (*tr*, Nachschlag obligatorisch), 2) die getrillte Note (𝆔 ohne Nachschlag), 3) der Schneller (fälschlich 𝆕), 4) der Doppelschlag (∽ und ∾ verwechselt). Der Triller ist schnell zu schlagen. Kurze Vorschläge, Schleifer und ähnliche Verzierungen nehmen der Hauptnote fast gar nichts (resp. sehr wenig) von ihrem Wert.



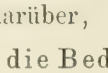
1) Näheres hierüber auf S. 31, 32, 98, 153 und anderwärts.

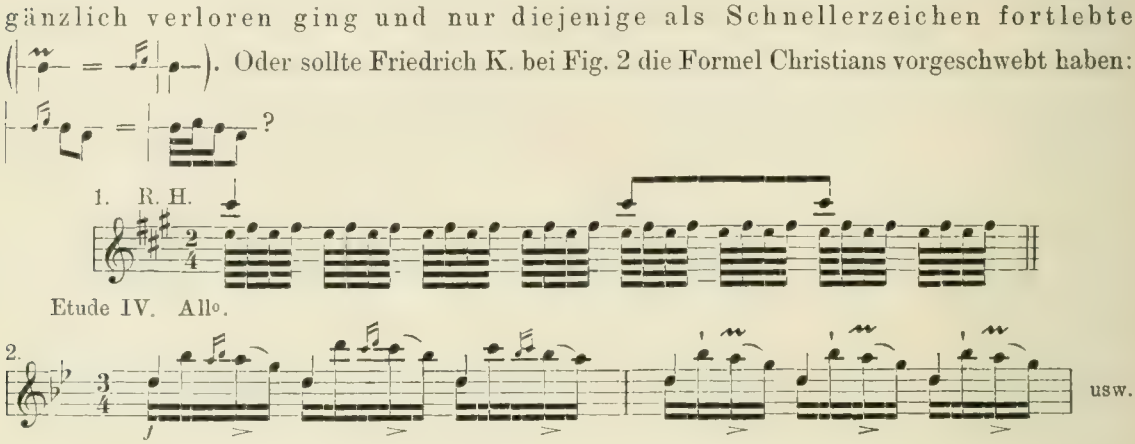

6. tr
7. tr
8. tr
mit einer Hand.
usw.
erleichtert »bei gleichem Effekt«
9.
10. tr
Notation.
Ausf.
mit einer Hand.
oder
mit einer Hand
11. tr
tr
mit einer Hand
12. tr
13. tr
»falscher« Doppeltriller.
14. tr
15. Getrillte Noten.
16.
R. H.
L. H.



Anmerkung: ∾ markiert den Doppelschlag in den Schulen von Hummel, Spohr, Moscheles-Fétis, J. Schmitt usw. ⁓ steht für den Schneller bei Hummel, Spohr, J. Schmitt u. a.

F. Kalkbrenner. Anweisung das Pianoforte zu spielen (1830).

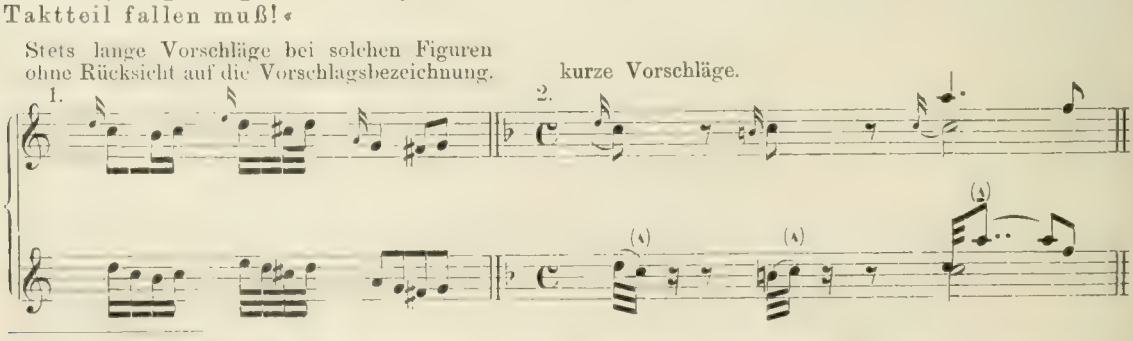
Das kurze, ziemlich oberflächliche Kapitel über Ornamentik enthält u. a. folgende Bemerkungen: »Doppelschläge zu übereilen, zeigt von schlechter Schule« ... »Die Ausschmückungen und Verzierungen schreibt man auch mit kleinen Noten, ohne daß sie im Takte mitzählen; sie folgen gewöhnlich auf eine lange Note und müssen während ihrer Dauer gemacht werden, ohne den Takt zu stören.« Indem Friedrich K. hiermit rückhaltlos das neue Prinzip vertritt, setzt er sich in Gegensatz zu seinem (weniger bekannten) Vater Christian, welcher in einer Verzierungstabelle noch streng an den alten Satzungen festhält. Verschiedene Anzeichen, wie Notationen bei R. Kreutzer, Kalkbrenner, Spohr usw. lassen keinen Zweifel darüber, daß mit der Einführung des Antizipationsprinzips in manchen Kreisen die Bedeutung des als Pralltrillerzeichen () gänzlich verloren ging und nur diejenige als Schnellerzeichen fortlebte ( ). Oder sollte Friedrich K. bei Fig. 2 die Formel Christians vorgeschwebt haben:



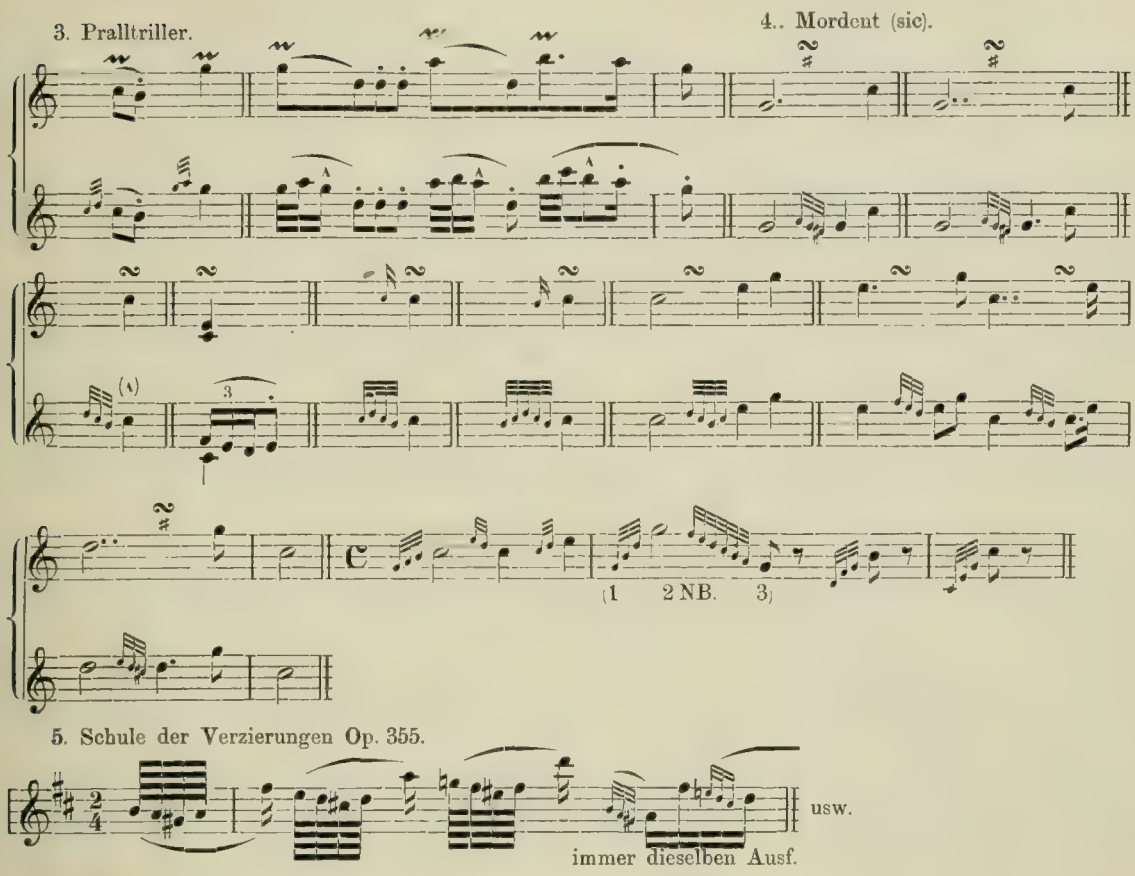
C. Czerny (1791—1857). Pianoforte-Schule (1839).

Die Schule ist des großen Pädagogen würdig und weiß sich von den damaligen Mode-Irrtümern ziemlich frei zu halten. In der Trillerlehre steht Cz. auf Hummels Boden, Doppelschlag (, Schneller () behandelt er aber korrekt [1]), wenn man von der unpassenden Bezeichnung des letzteren als »Mordent« absieht, und doch krankt die ganze Methode an dem fruchtlosen Bemühen, das alte System dem neuen Stil aufzuzwängen.

Cz. lehrt: »Der kurze Vorschlag muß stets so schnell gespielt werden, daß er der nachfolgenden Note nichts von ihrem Werte nimmt (Fig. 2). (Zu Fig. 7): »Alle übrigen aus mehreren kleinen Noten bestehenden Vorschläge werden stets so schnell gespielt, daß sie weder der nachfolgenden Note etwas von der Zeit ihres Anschlags und ihrer Dauer wegnehmen, noch daß sie den Takt und die Einteilung auf irgend eine Weise stören dürfen ... die längeren Läufe (wie bei NB.) müssen doch etwas früher (noch während des Zählens des zweiten Taktviertels) angefangen werden, weil die nächste große Note genau auf den dritten Taktteil fallen muß!«

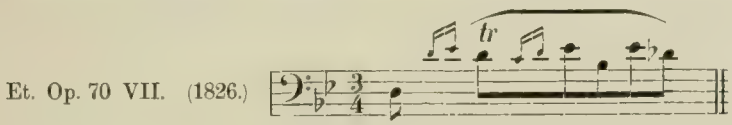


1 Die Verzierungszeichen Hummels und Czernys, so wie sie Dannreuther in seiner »Ornamentation« anführt, entsprechen nicht immer den deutschen Originalausgaben. Jedenfalls ist sein Vorwurf gegen Czerny, wegen falscher Verzierungszeichen, unbegründet.

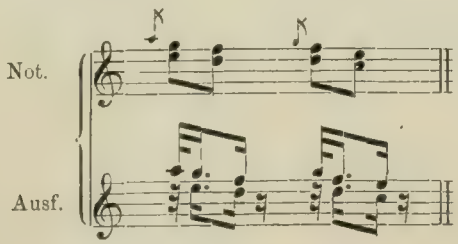


Fétis und Moscheles. »Méthode des Méthodes de Piano« (1837). Moscheles (1794—1870).

Diese Schule können wir übergehen, da sie außer allgemeinen Betrachtungen so gut wie nichts über Ornamentik enthält. Dagegen lassen einige Stellen aus dem bekannten Etüdenwerk op. 70 von J. Moscheles keine andere Deutung zu, als daß der Autor nicht allein den Triller mit der Hauptnote begann, sondern auch die kleinen Nötchen antizipierte.



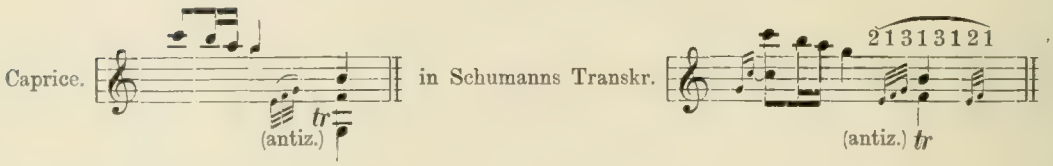
So bereitwillig die meisten Pädagogen den Trilleranfang mit Hauptnote akzeptierten, so hartnäckig sträubten sich einige gegen das Antizipationsprinzip, und welch wunderliche Auslegungen dies mitunter hervorrief, zeigt u. a. eine Formel Fr. Wiecks:



10. Kapitel.

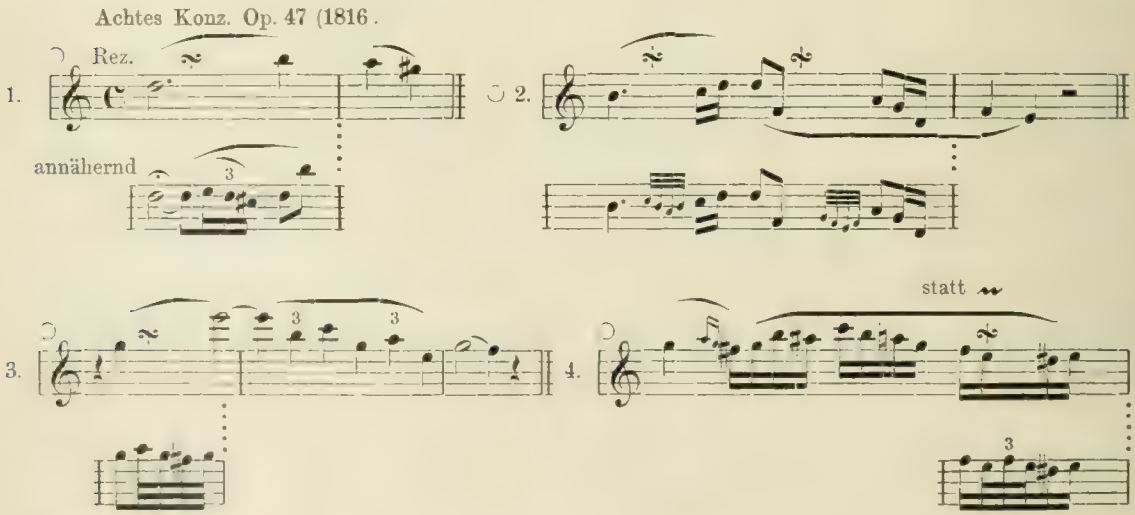
a) Die Violinisten: N. Paganini. L. Spohr. Baillot.

N. Paganini (1782—1840).

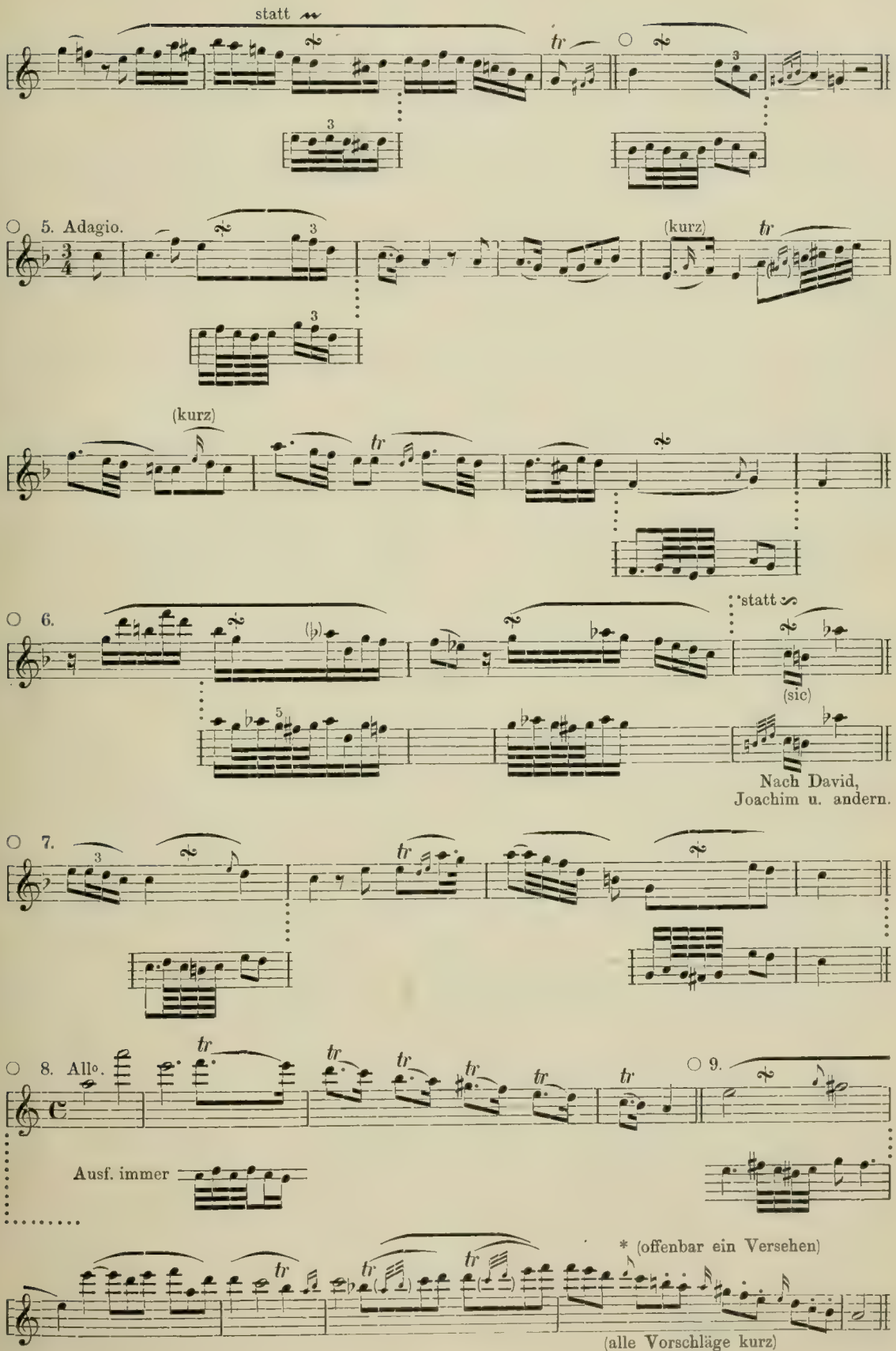


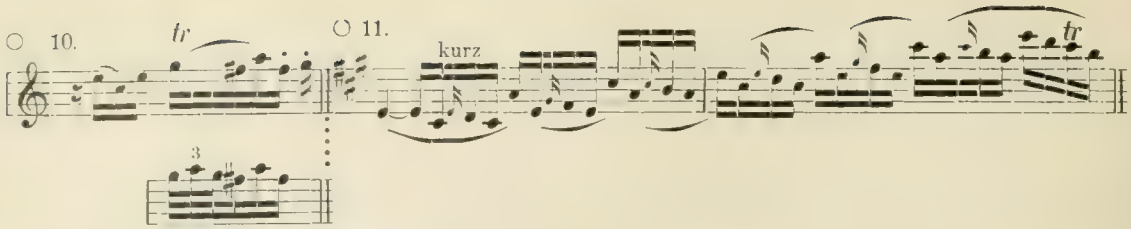
L. Spohr (1784—1859). Violinschule (1832).

Sp.s Ornamentik bietet ein seltsames Gemisch von Richtigem und Falschem. Die Bezeichnung der Vorschläge ist ziemlich zuverlässig: kurze werden durch 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅰 markiert, lange im Notenwert angedeutet. Geradezu irreführend ist dagegen die Notation folgender Verzierungen: Das autographe Zeichen ≈ in neueren Drucken ≈) hat nicht allein den Doppelschlag zu vertreten, sondern auch mitunter dessen Umkehrung, sowie die pralltrillerartige Ausschmückung , in der Violinschule wird es (à la Hummel) obendrein ersetzt durch das verkehrte Zeichen ≈. Für den Schneller dient ∿ fälschlich anstatt ∿). Dagegen ist anzuerkennen, daß Sp. (seit J. S. Bach, der erste den Mut hat, die italienischen Schreibformalismen abzulehnen und seine Vokalmusik so aufzunotieren, wie sie gesungen werden soll. Als Vortragsprinzip gilt ihm die Antizipation[1]).

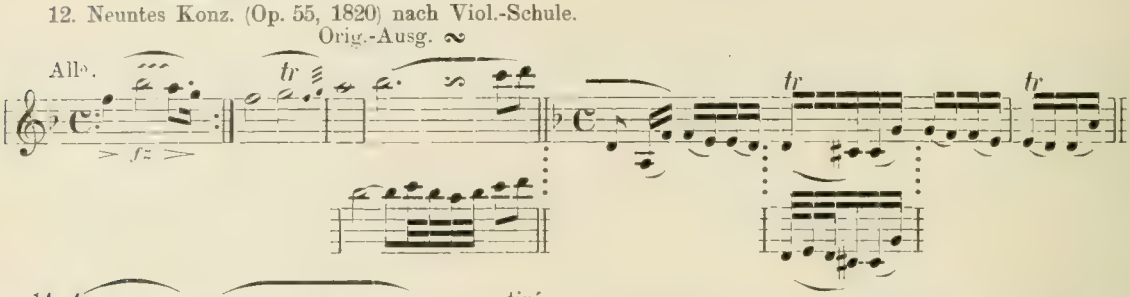


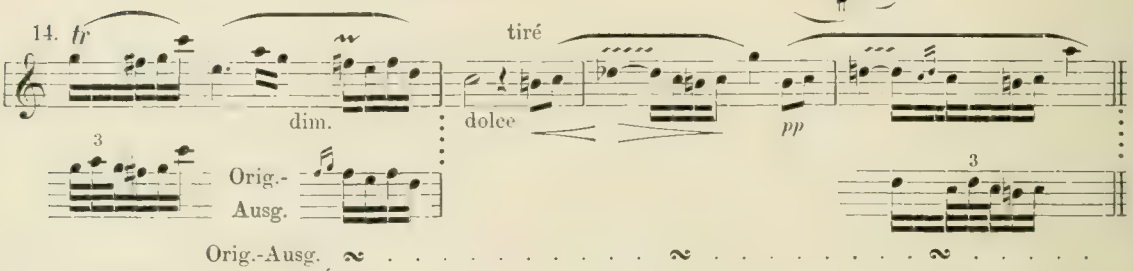
1 Mehr noch, als auf die Formeln der Violinschule, stützt sich der Unterzeichnete hierbei auf die direkten Angaben von Freunden und Schülern des Meisters: Hofkapellmeister Carl Reiß, Hoforganist Carl Rundnagel, Kgl. Konzertmeister Hugo Dilcher.

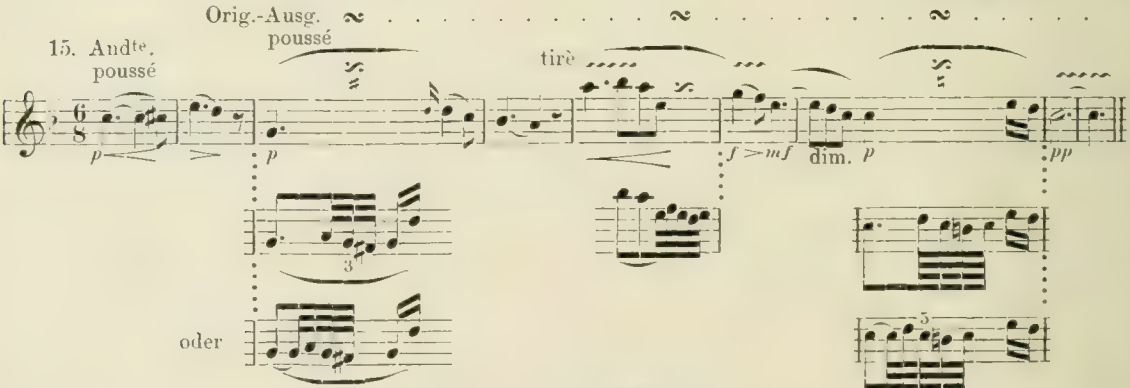

statt
tr
5. Adagio.
(kurz)
6.
(sic)
statt
Nach David,
Joachim u. andern.
7.
8. Allo.
Ausf. immer
9.
* (offenbar ein Versehen)
(alle Vorschläge kurz)

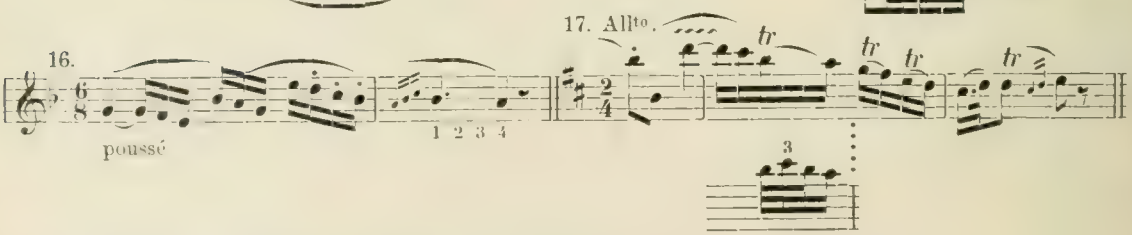


12. Neuntes Konz. (Op. 55, 1820) nach Viol.-Schule.

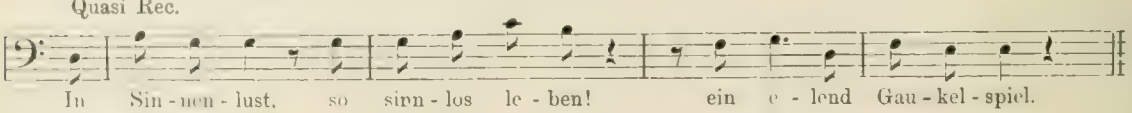






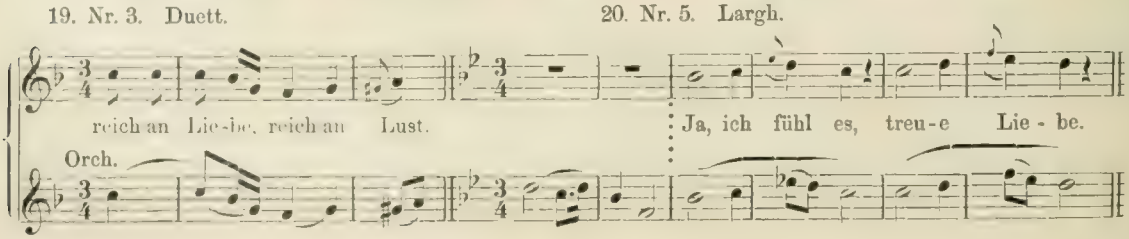


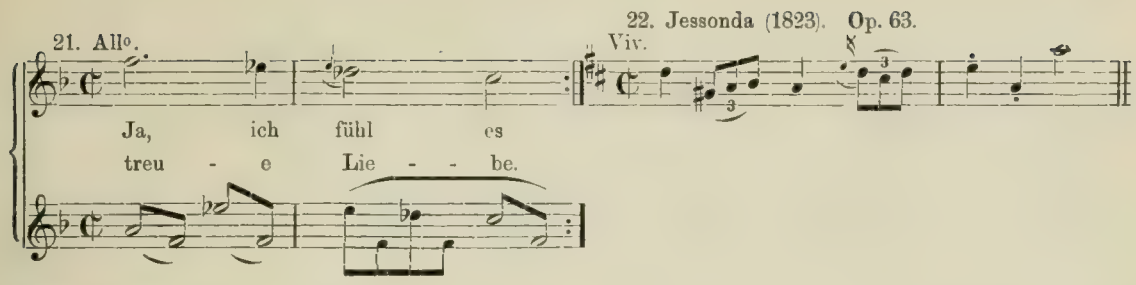
18. Faust (komp. 1813). Op. 60 (nach alter Handschrift).

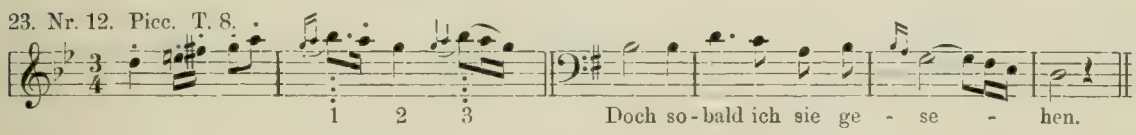


19. Nr. 3. Duett.

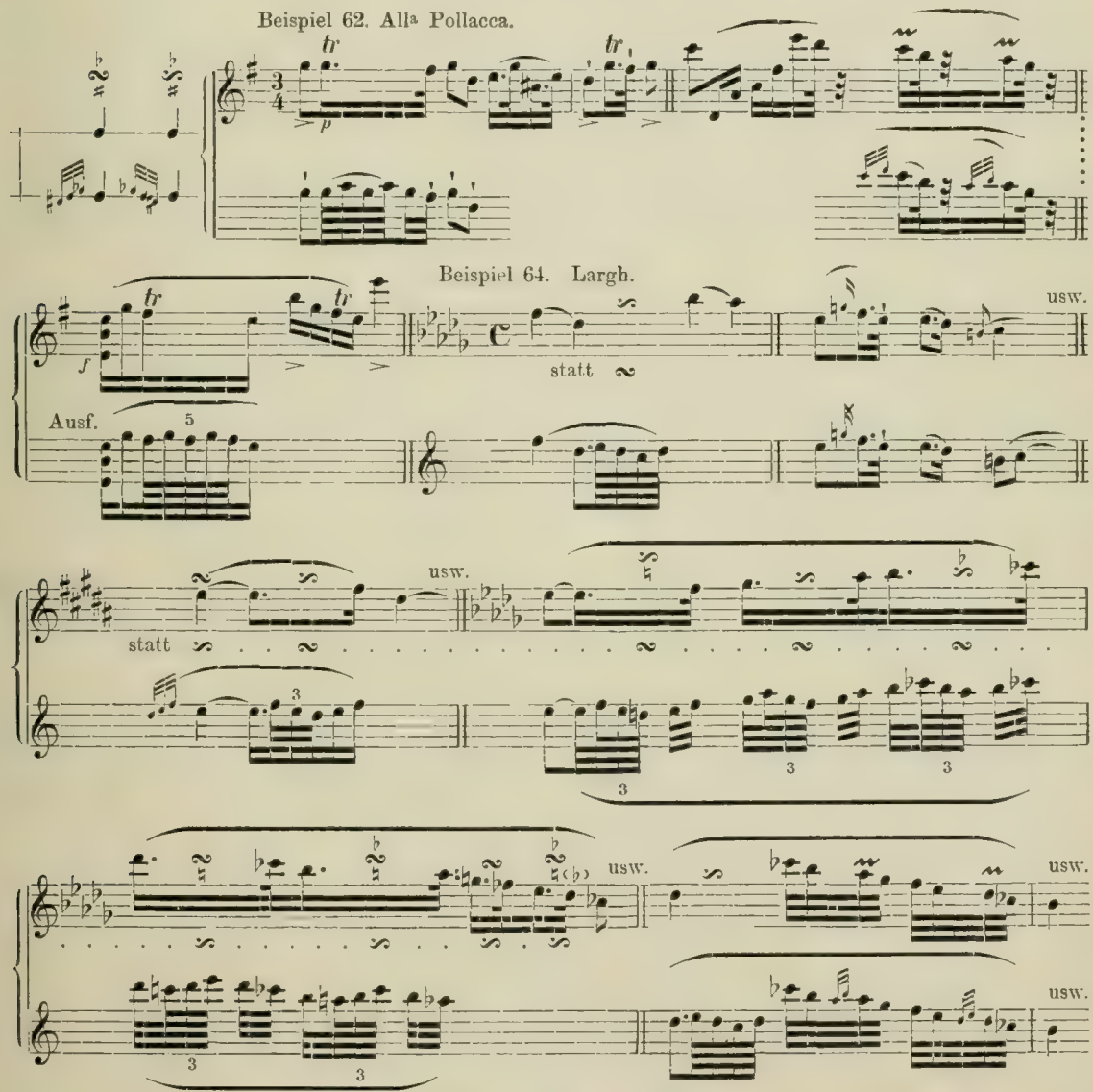
20. Nr. 5. Largh.





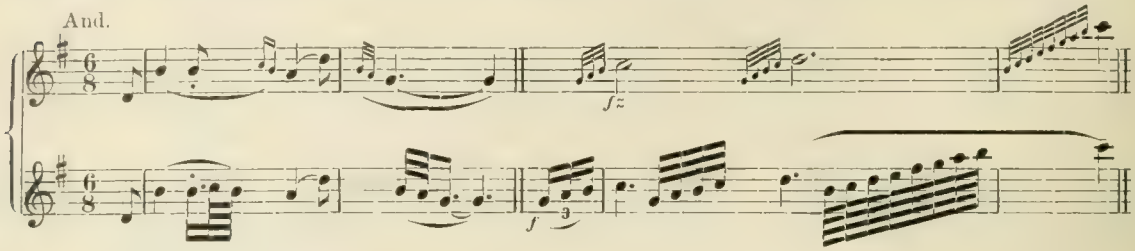


Violinschule.



In Fig. 4 dient das Zeichen ≈ (resp. ≈) für den Pralltriller und in Fig. 5 für den umgekehrten Doppelschlag. Die besondere Notation in der Violinschule erklärt sich daraus, daß der Autor hier in der Ornamentik durchaus dem System Hummels folgt. Außerhalb der Violinschule

hat Sp. die verkehrte Bezeichnung von ∾ und ∽ nie angewandt. Viele werden bei dem elegischen Meister den Ausspruch nicht vermuten: »Der Doppelschlag wird immer schnell gemacht, nicht nur in geschwindem, sondern auch im langsamen Zeitmaß.« Das falsche Pralltrillerzeichen ⁓ erscheint übrigens schon in einer Komposition von Franz Eck, des Lehrers Sp.s



P. Baillot. L'art de Violon (1834).

Die Verzierungslehre ist hier nicht genauer als in der mit Kreutzer und Rode gemeinsam verfaßten Schule. Der Umstand, daß B. zu Anfang des Buchs das Doppelschlagszeichen richtig angibt (∾), hindert ihn nicht, es gegen den Schluß hin verkehrt zu notieren (∽). Hinsichtlich des Tremolo unterscheidet B. drei Arten:

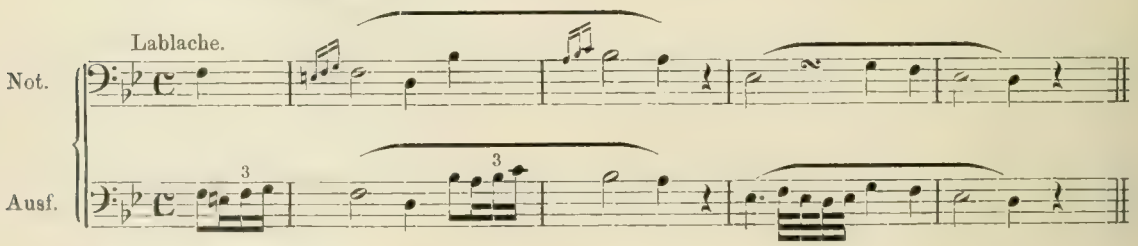
Manière d'onduler le son avec l'archet (~~~ oder ····).

Manière d'onduler le son avec la main gauche (Vibrato).

Manière d'onduler le son par le mouvement de l'archet et par le mouvement du doigt. (Als Beispiel dient »La chasse« de Leclair. Man vergleiche unsere Kapitel über Geminiani und Gluck.)

b) Die Vokalisten: Damoreau. Lablache. Garcia.

Die »Méthode de chant« von Cinti-Damoreau (eingeführt am Pariser Konservatorium 1847) beschäftigt sich fast nur mit Gruppetti (und) und Trillern (mit Hauptnote beginnend), die »Méthode de chant« von L. Lablache empfiehlt beim Triller die vermittelnde Form usw. und begünstigt sonst die Antizipation.



M. Garcia (jun.) zitiert in seinem umfassenden »Traité complet du chant« (1847) viele italienische Arien und fügt ihnen zahlreiche Vortragsbemerkungen, Varianten und Kadenzen hinzu.

V. Abschnitt.

Die jüngste Zeit.

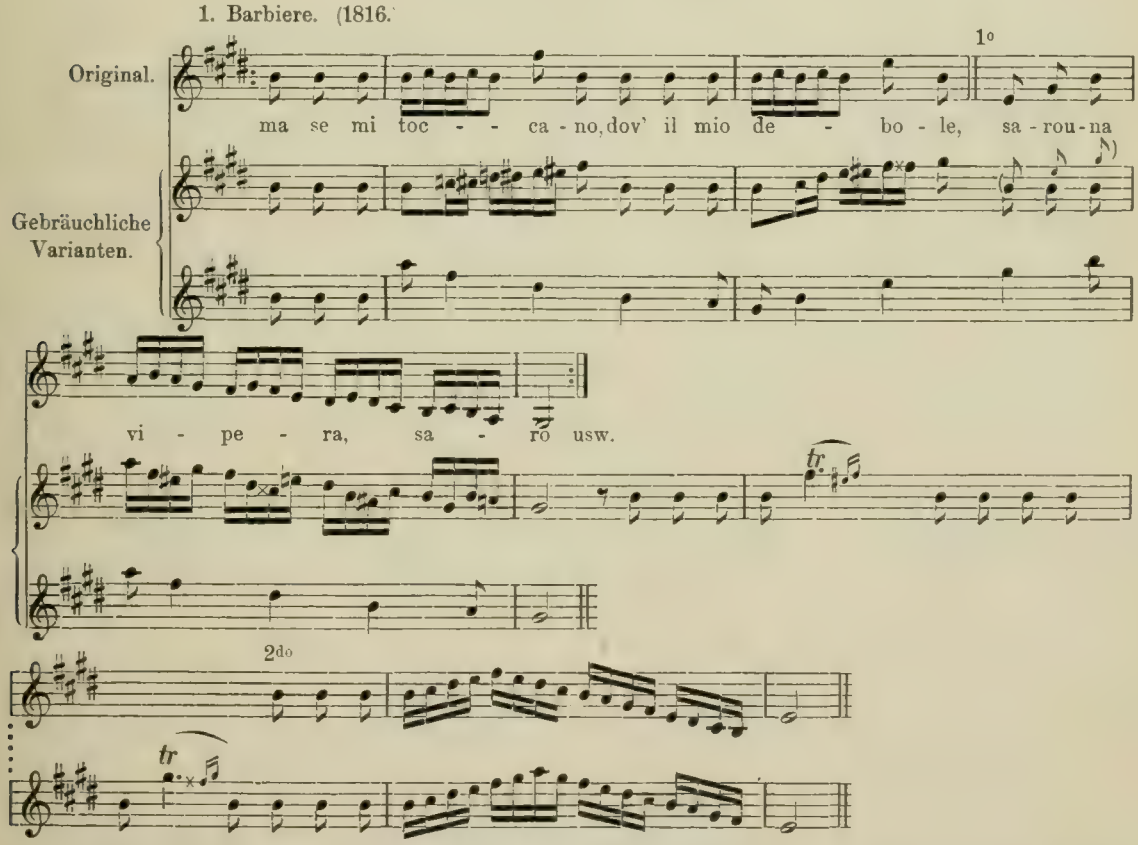
1. Kapitel.

Italienische und französische Komponisten: Rossini. Verdi. Auber, Meyerbeer, Berlioz.

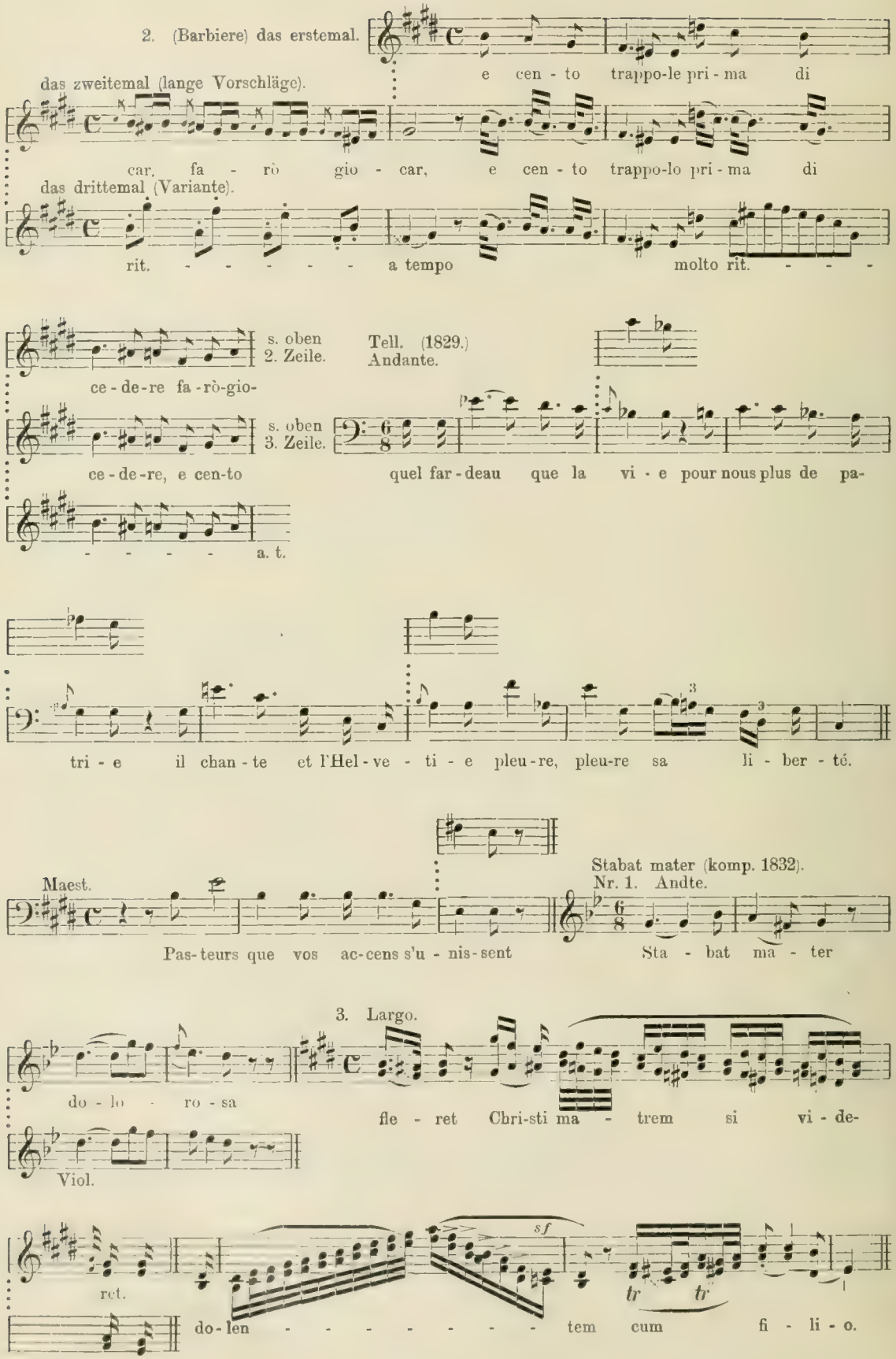
Wie sehr der Hang zum Extemporieren und Kolorieren dem Italiener im Blut liegt, konnte Spohr auf seiner italienischen Kunstreise zur Genüge wahrnehmen, denn nicht einmal durch eine Ansprache an das Orchester vermochte er sich dessen schnörkelfreie Begleitung zu sichern. Als gar ein melodisches Genie wie Rossini die Blumensprache der Fiorituren sich in ausgedehntem Maße dienstbar machte, da lebten auch die alten, nie ganz vergessenen Diminutionskünste neu auf, und die Sänger versuchten den aufgeschriebenen Verzierungen wo möglich noch reichere aufzupfropfen. Der Unterzeichnete kann sich aus seiner Kapellmeisterzeit genau erinnern, daß im »Barbier« die nachstehenden Varianten fast stereotyp waren, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß die Partie der »Rosine«, wegen der in den meisten Fällen notwendigen Transposition in eine höhere Stimmlage, zu derartigen Veränderungen geradezu herausfordert[1]).

G. Rossini (1792—1868).

1. Barbiere. (1816.)

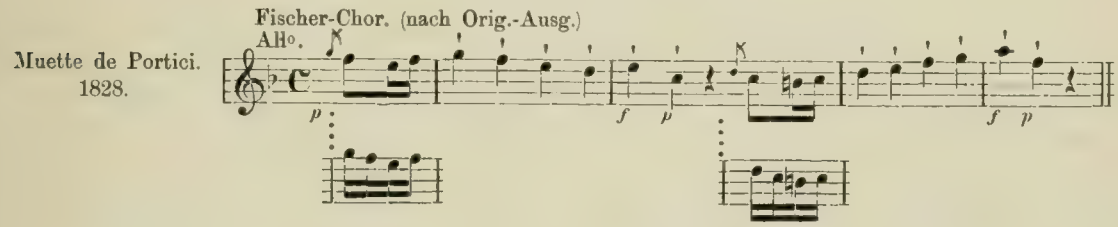


1) Aber nicht einmal Rossini war mit der willkürlichen Ausschmückung seiner Kompositionen immer einverstanden, und die überreichlichen Zutaten des Gesangspädagogen Strakosch pflegte der witzige Maestro bekanntlich als »stra-cochonneries« zu verspotten.

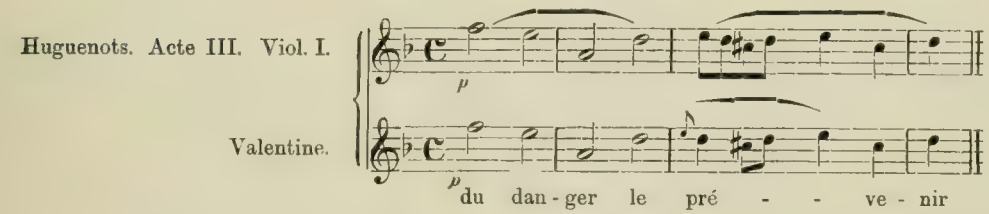

2. (Barbiere) das erstemal.
e cen - to trappo-le pri - ma di
das zweitemal (lange Vorschläge).
car, fa - rò gio - car, e cen - to trappo-lo pri - ma di
das drittemal (Variante).
rit. - - - - - - a tempo molto rit. - - - -
s. oben 2. Zeile.
ce - de - re fa - rò - gio -
s. oben 3. Zeile.
ce - de - re, e cen - to
- - - - - a. t.
Tell. (1829.)
Andante.
quel far - deau que la vi - e pour nous plus de pa-
tri - e il chan - te et l'Hel - ve - ti - e pleu - re, pleu - re sa li - ber - té.
Maest.
Pas - teurs que vos ac - cens s'u - nis - sent
Stabat mater (komp. 1832).
Nr. 1. Andte.
Sta - bat ma - ter
3. Largo.
do - lo - ro - sa
fle - ret Chri - sti ma - trem si vi - de -
Viol.
ret.
do - len - - - - - - - - tem cum fi - li - o.
sf
tr tr

In Italien war G. Verdi (1813—1901) der erste bedeutende Komponist, welcher die Gesangsmusik, frei von den üblichen Schreibformalismen, so aufnotierte, wie er sie ausgeführt wissen wollte. Viel früher entledigte man sich dieser alten Floskeln in Frankreich. Hier sind lange Vorschläge schon bei Auber eine Seltenheit und von G. Meyerbeer an (Robert 1831, Huguenots 1836) decken sich Notation und Exekution völlig, vielleicht mit alleiniger Ausnahme des untenstehenden Beispiels). Auch Berlioz bedient sich ausschließlich der modernen Schreibweise.

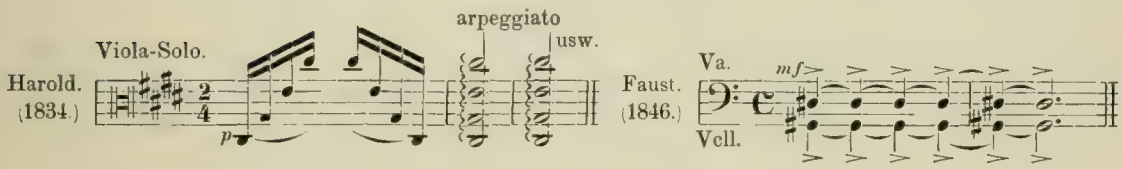
D. F. E. Auber (1782—1871).



G. Meyerbeer (1791—1864).



H. Berlioz (1803—1869).



Im »Harold« sind selbstverständlich die Arpeggien in der angegebenen Weise fortzusetzen.
Im »Faust« sind die Viertel deutlich zu markieren.

Die jüngste Phase der Ornamentik.

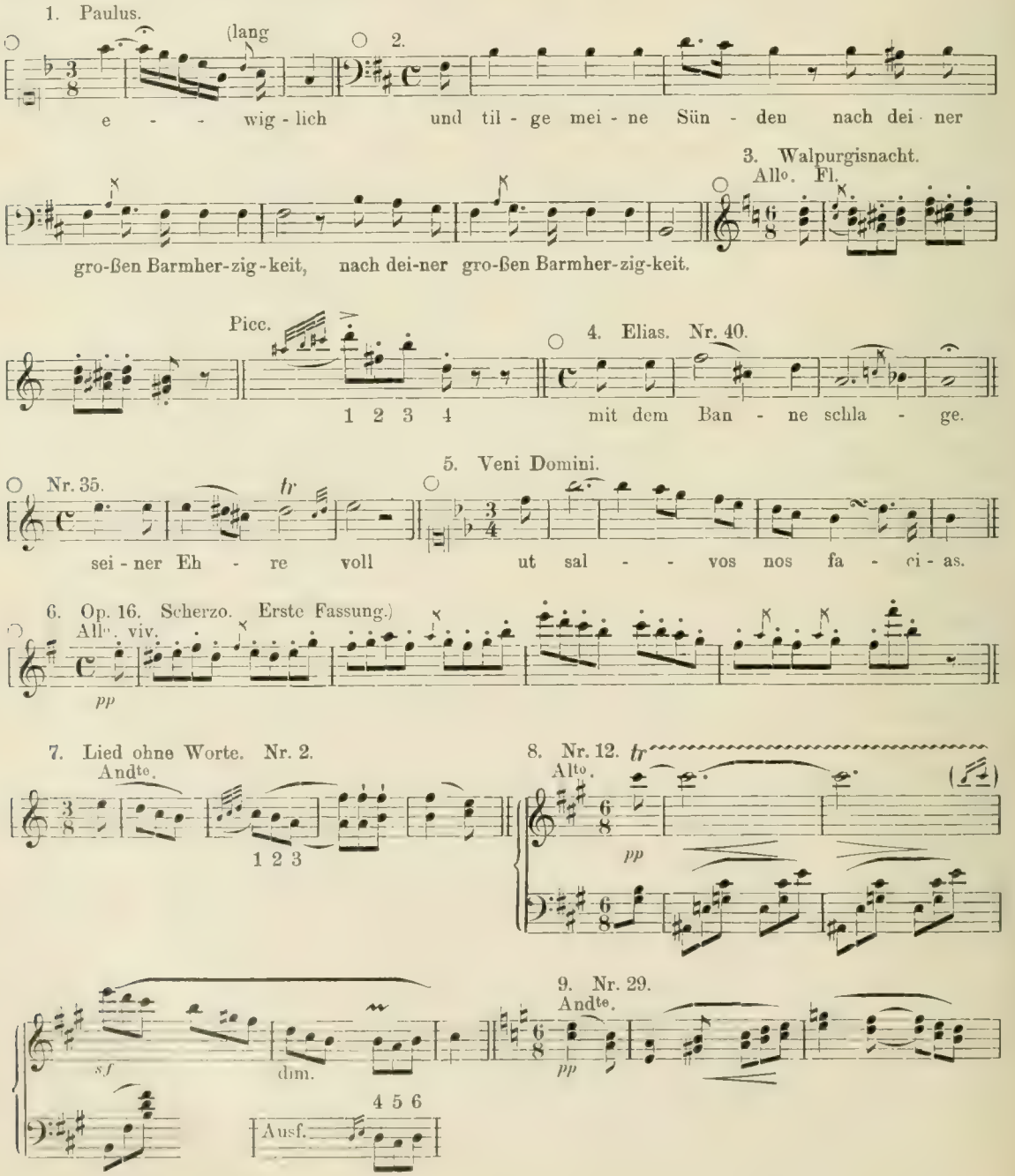
Von jetzt an verschwinden die langen Vorschläge aus der Notation,[1]) dafür hält die kurze Vorschlagsmarke 𝅘𝅥𝅯 ihren Einzug. Überhaupt werden die graphischen Zeichen auf 𝅘𝅥𝅯, *tr*, ∿, ∾ reduziert, die übrigen Verzierungen aber ausgeschrieben, und dieser Semeiographie bedienen sich sämtliche im 19. Jahrhundert geborene Tonsetzer, mit Ausnahme von Bellini.

1) Als letzte anachronistische Überbleibsel der alten Schreibweise verzeichnen wir je einen langen Vorschlag in Paulus (1834), Hugenotten (1836), Paradies und Peri (1843).

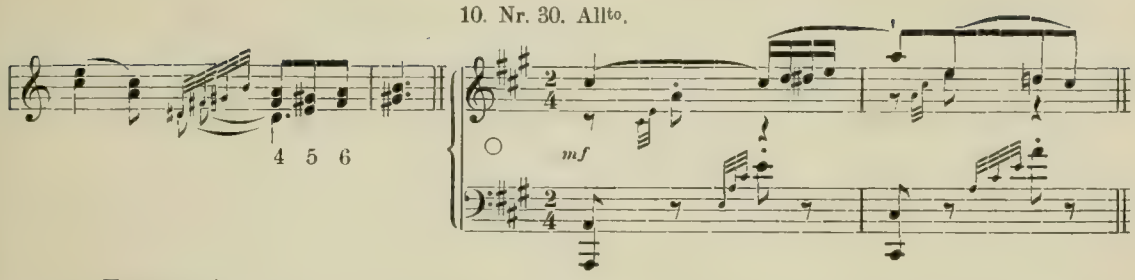
2. Kapitel.

F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847).

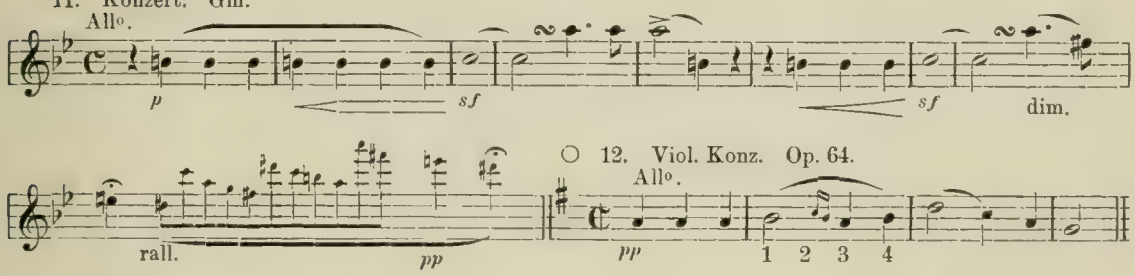
M. verwendet Ornamente ebenso sparsam, als er in ihrer Notation gewissenhaft ist. Nach langer Verwirrung begegnen wir bei ihm wieder dem korrekten Doppelschlagszeichen ∾ und auch sein kurzes Vorschlagszeichen 𝆕 ist nicht mißzuverstehen, obschon die Verleger anfänglich Bedenken trugen, es im Druck anzuwenden. 𝆔 erscheint in doppelter Bedeutung für den Pralltriller und für den Schneller. Wie sehr die Antizipation M. als das natürliche Verfahren erschien, zeigt am klarsten das bekannte »Frühlingslied« (Nr. 30 der Lieder ohne Worte), welches bei entgegengesetzter Ausführung zur vollendetsten Karikatur würde.



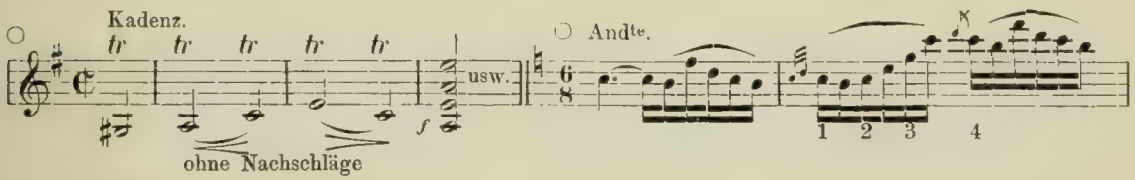
10. Nr. 30. All^to.



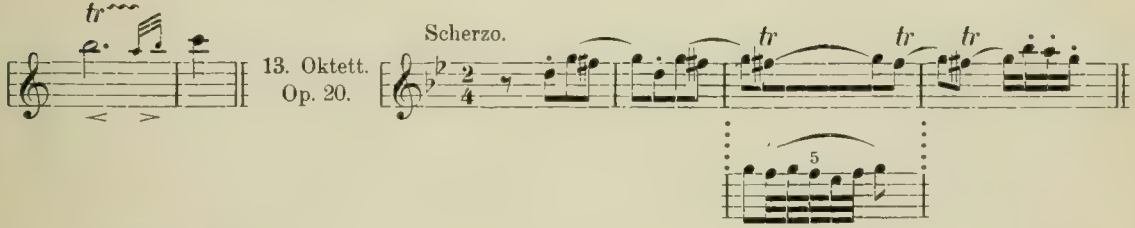
11. Konzert. Gm.



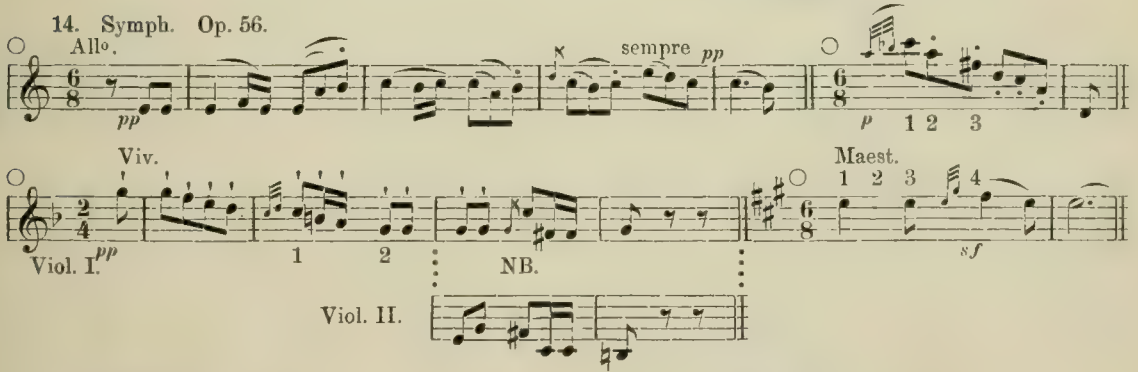
12. Viol. Konz. Op. 64.



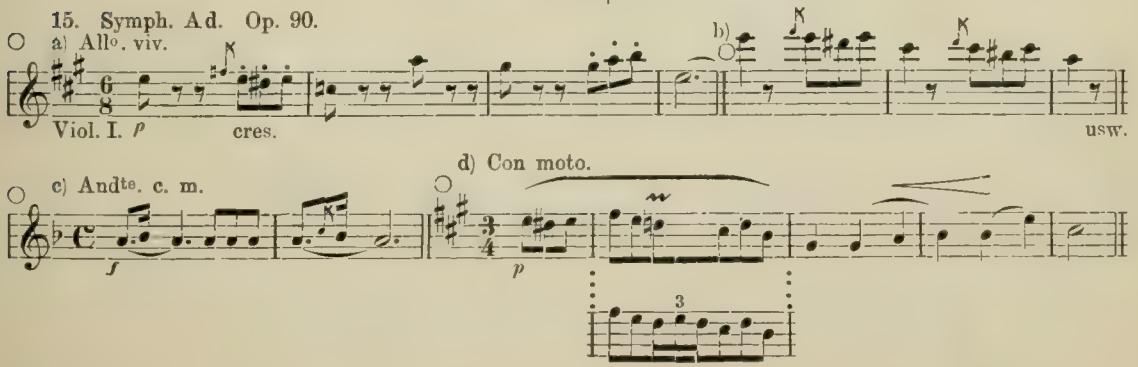
13. Oktett. Op. 20.



14. Symph. Op. 56.



15. Symph. Ad. Op. 90.

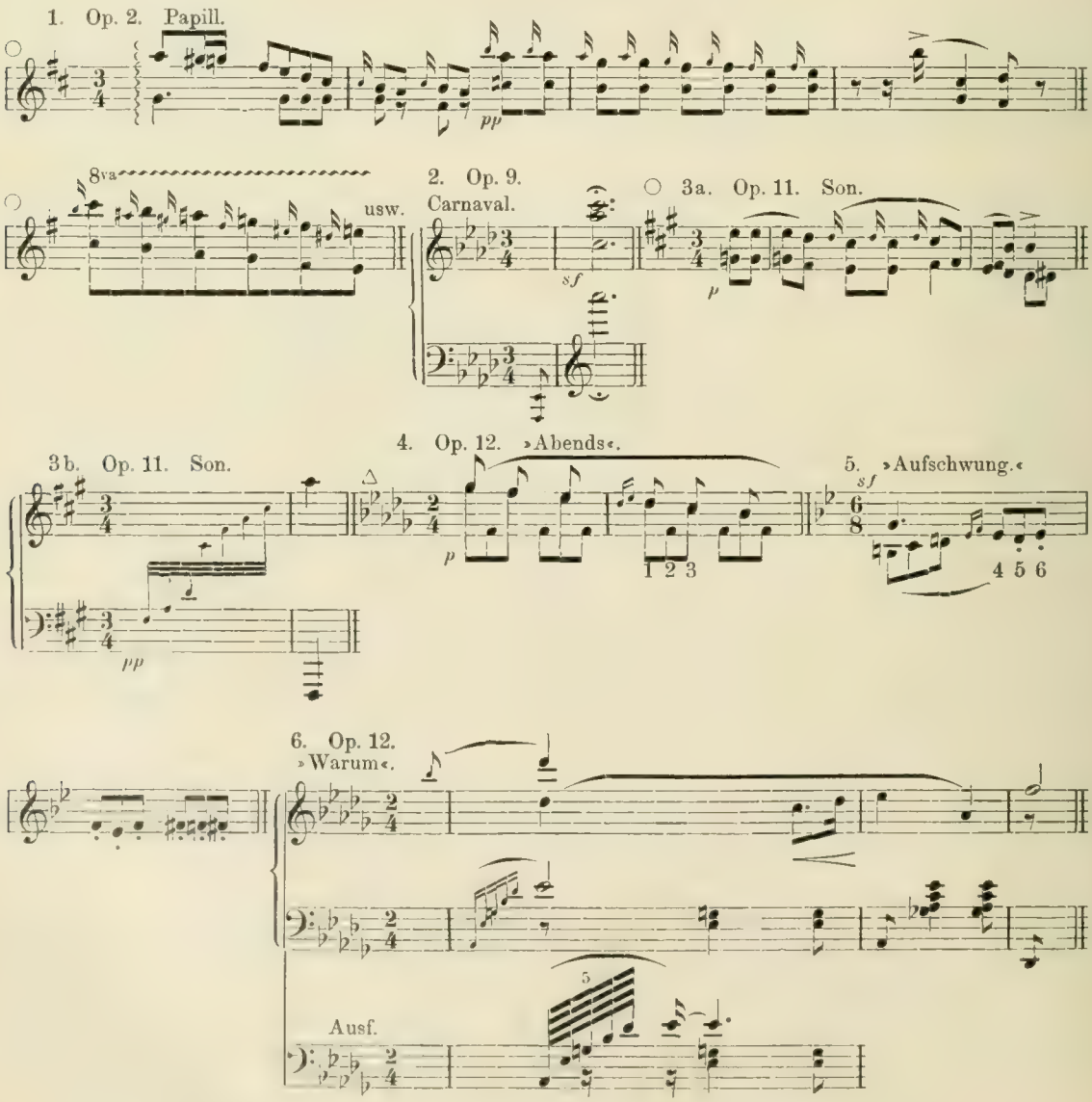


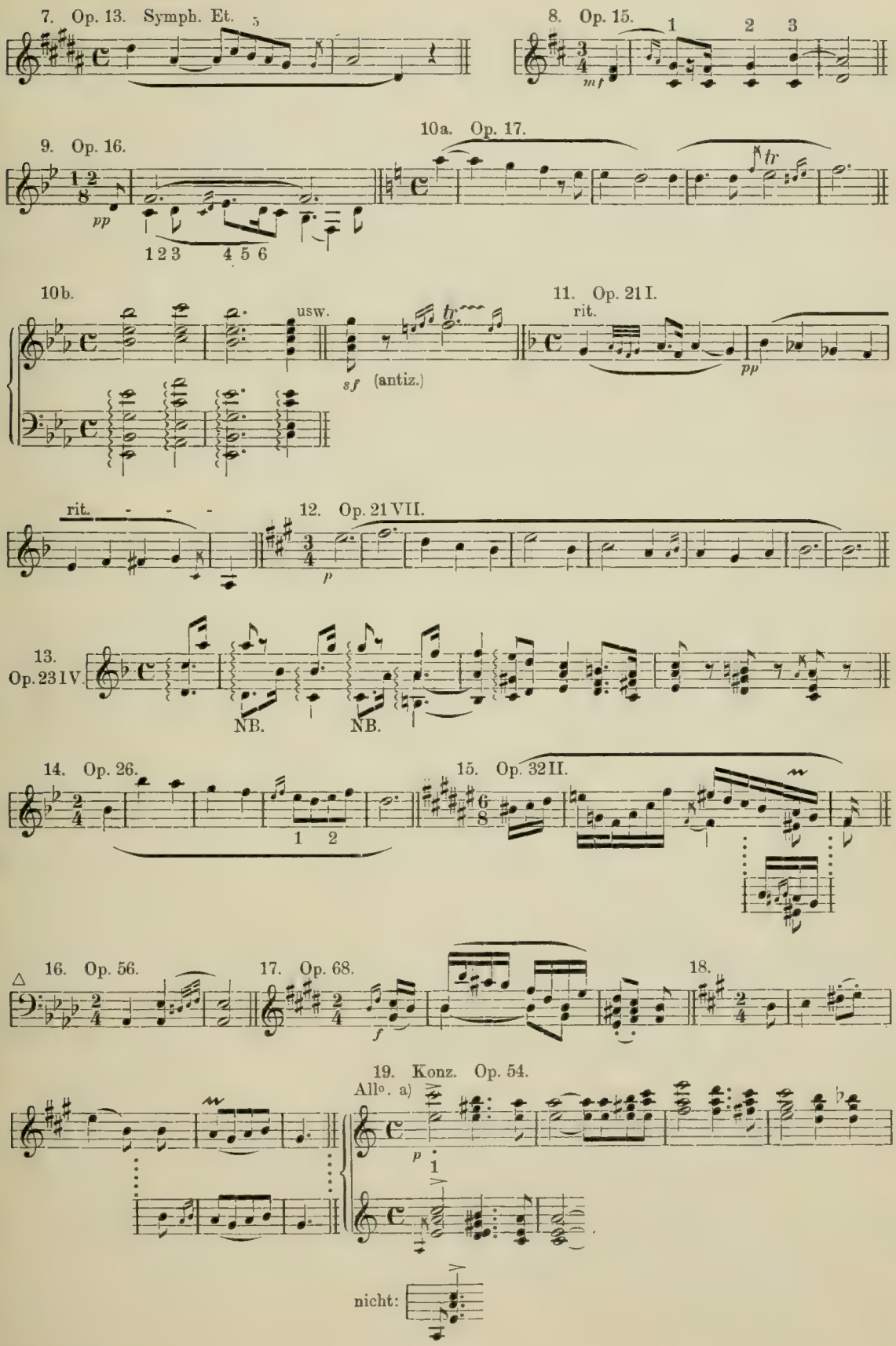
Sicherlich ist es vor allem dem Einfluß M.s zu verdanken, wenn das 1843 gegründete Leipziger Konservatorium in der Ausübung der Ornamentik sich prinzipiell der herrschenden Praxis anschloß und dadurch nicht wenig beitrug, diese auf eine so gefestigte Basis zu stellen, daß ihr selbst die entgegengesetzten Bestrebungen einiger neueren Dogmatiker keinen Abbruch tun konnten.

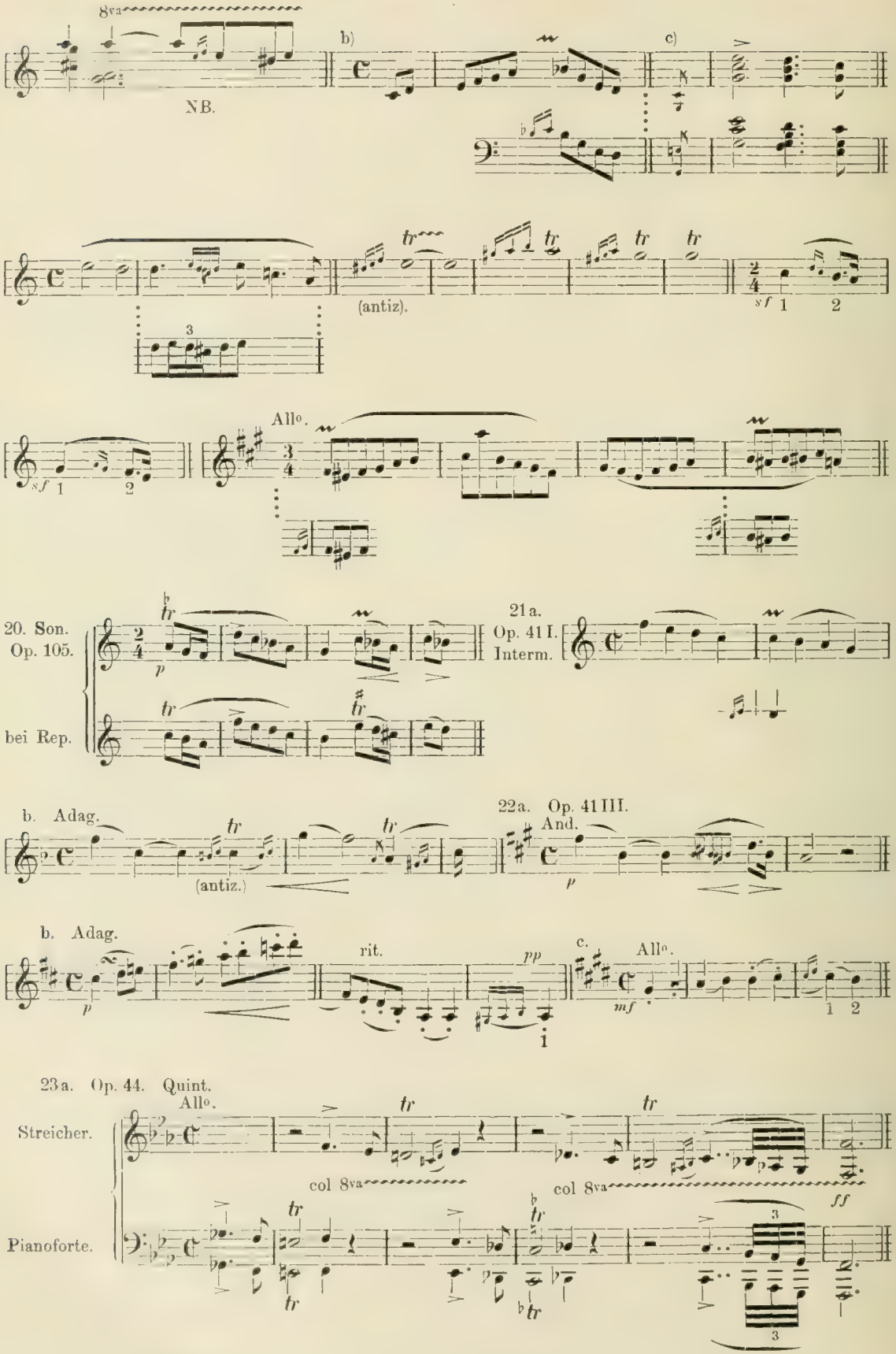
3. Kapitel.

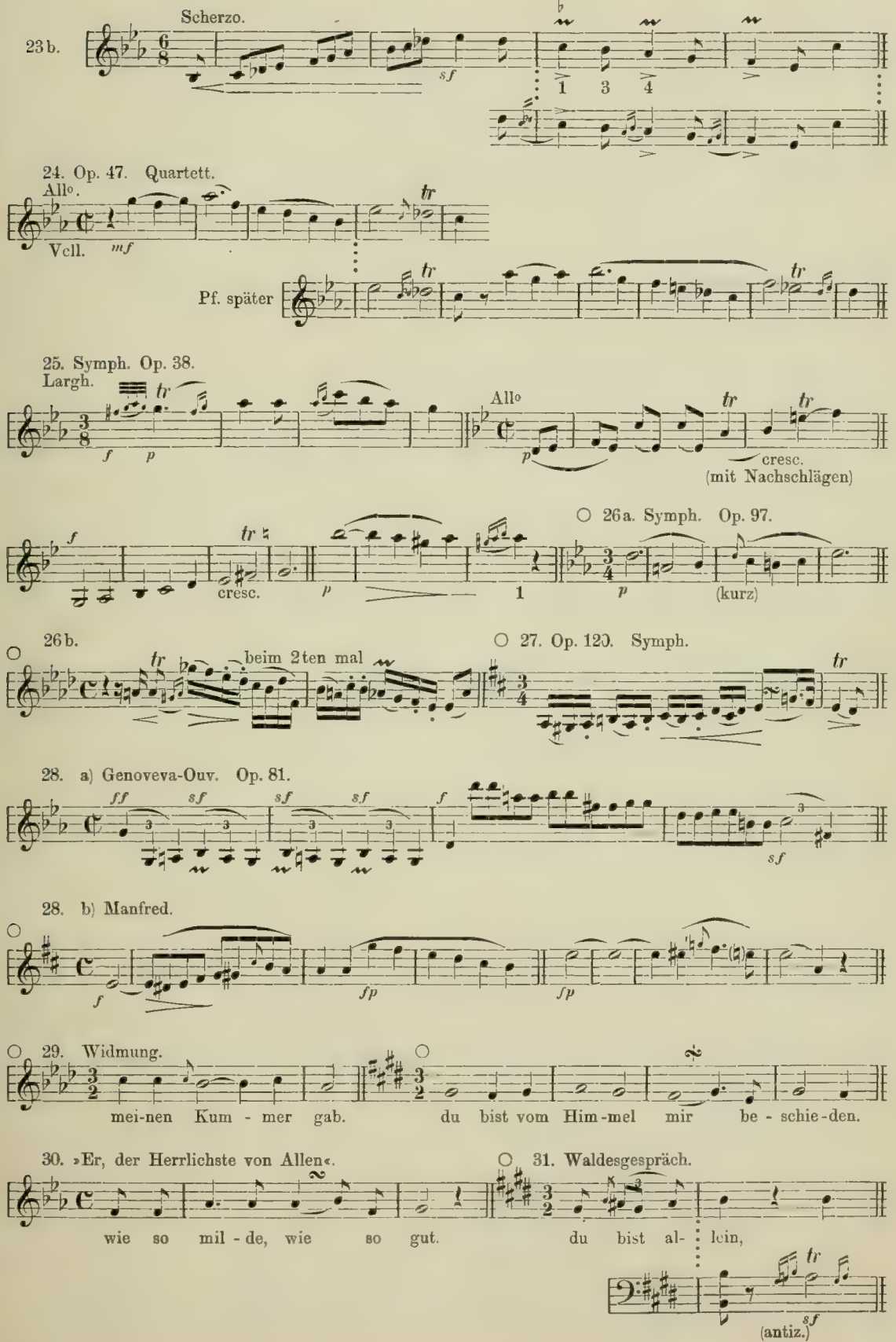
R. Schumann (1810—1856).

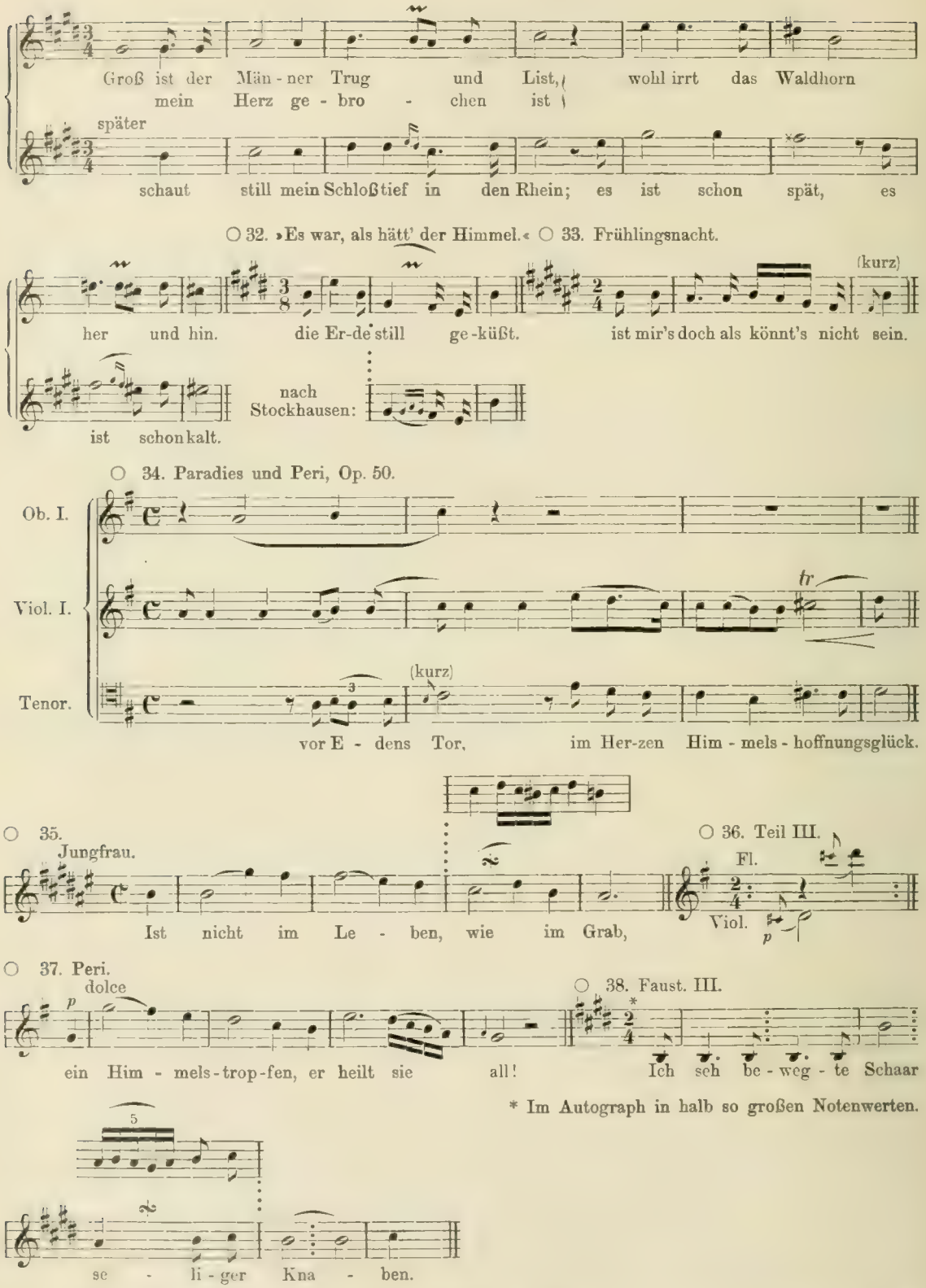
Obwohl Sch. nur noch kurze Vorschläge schrieb, bediente er sich hierfür doch verschiedener Marken, wie 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 und sogar 𝅘𝅥𝅱, als Doppelschlagszeichen fungierte ∾ (im Druck ∾). Sorgsamer als irgend ein anderer Komponist war Sch. bestrebt, schon durch die Art der Notation sich die Vorausnahme der initialen Verzierungen zu sichern (vgl. op. 9, 11, 13, 21, 54, 56) und bis zur äußersten Einseitigkeit hat seine Frau, die gefeierte Klavier-Virtuosin Clara Sch., das Antizipationsprinzip vertreten.




7. Op. 13. Symph. Et.
8. Op. 15.
9. Op. 16.
10a. Op. 17.
10b.
usw.
(antiz.)
11. Op. 21 I.
rit.
12. Op. 21 VII.
13. Op. 23 IV.
NB.
NB.
14. Op. 26.
15. Op. 32 II.
16. Op. 56.
17. Op. 68.
18.
19. Konz. Op. 54.
Allo. a)
nicht:


8va
NB.
b)
c)
(antiz).
sf
All°.
20. Son. Op. 105.
bei Rep.
21a. Op. 41 I. Interm.
b. Adag.
(antiz.)
22a. Op. 41 III. And.
b. Adag.
rit.
pp
c. All°.
23a. Op. 44. Quint. All°.
Streicher.
Pianoforte.
col 8va
ff


23 b.
Scherzo.
sf
1 3 4
24. Op. 47. Quartett.
Allo.
Vcll.
mf
tr
Pf. später
25. Symph. Op. 38.
Largh.
f p
Allo
p
cresc.
(mit Nachschlägen)
f
cresc.
p
1
○ 26a. Symph. Op. 97.
p
(kurz)
26 b.
beim 2ten mal
○ 27. Op. 120. Symph.
28. a) Genoveva-Ouv. Op. 81.
ff sf sf sf f sf
28. b) Manfred.
f fp fp
○ 29. Widmung.
mei-nen Kum - mer gab. du bist vom Him-mel mir be - schie-den.
30. »Er, der Herrlichste von Allen«.
wie so mil - de, wie so gut.
○ 31. Waldesgespräch.
du bist al- lein,
sf
(antiz.)



* Im Autograph in halb so großen Notenwerten.

Das von der Hauptnote subtrahierte Harpeggio in dem »Phantasiestück« »Warum« (Fig. 6) bildete die einzige Ausnahme, welche sich Frau Sch. von dem sonst starr befolgten Antizipationsprinzip gestattete. Auch in dem Amoll-Konzert nahm sie die durch ∾ angedeuteten Verzierungen sämtlich voraus, sogar bei Fig. 19 NB., wo es dem Unterzeichneten allerdings gekünstelt

erschien. Unbedingt anti-Schumannisch ist die Subtraktion des ersten Vorschlags von Fig. 19 a), obschon diese Variante von einem eminenten Virtuosen herrührt, denn der Komponist hat bei d) seine Intention doch klar genug zu erkennen gegeben. Hinsichtlich Fig. 13 ging Frau Sch.s Rat dahin, die mit NB. bezeichneten Harpeggien in der Richtung von oben nach unten auszuführen; gewiß ein beherzigenswerter Wink! Wenn der Komponist bei der Niederschrift der »Genoveva«-Ouvertüre auch längere Zeit über die Notierungsweise der Verzierung Fig. 28 nicht mit sich einig war, so läßt sich aus seinen verschiedenartigen Darstellungen im Autograph doch erkennen, daß die allgemein übliche Ausführung die richtige ist. — Zweideutige Notationen finden sich in den Liedern »Mondnacht« und »Waldesgespräch«: Statt der Schneller (𝆔) wird man hier meist Schleifer (𝆓) vortragen hören, und die Notation des letztgenannten Lieds legt eine derartige Auslegung nahe genug. Dem gegenüber sei darauf hingewiesen, daß der Sch.schen Kreisen nahestehende Sänger und Pädagoge Jul. Stockhausen hier strikt die Wiederholung der Hauptnote verlangt. — Als Kuriosum und als ganz vereinzelte Erscheinung erwähnen wir schließlich in »Paradies und Peri« den letzten (durch 𝅗𝅥 angedeuteten) langen Vorschlag.

---

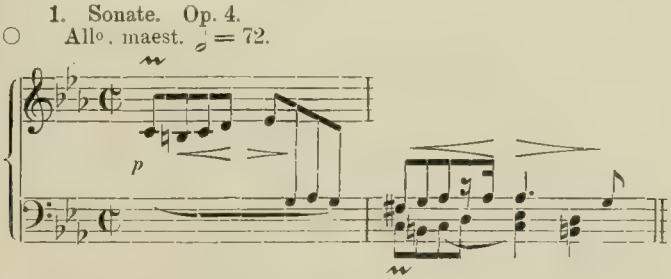
4. Kapitel.

F. Chopin (1809—1849).

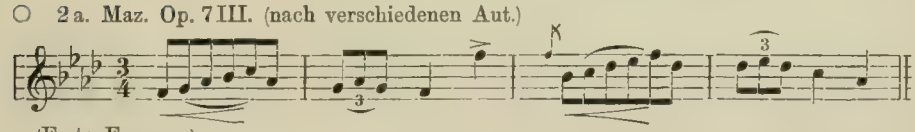
Virtuosenmusik im edelsten Sinne des Worts, deren reizvolle Melodien eine Ornamentik von exquisiter Grazie und bestrickendem Zauber umrankt. Hinsichtlich ihrer Ausführung sind wir in der angenehmen Lage, uns auf authentisches Material stützen zu können, und zwar nicht allein auf das, was Ch.s Schüler K. Mikuli im Druck veröffentlicht hat, sondern auch auf die direkten Mitteilungen von Seiten des früheren Pariser Konservatoriumprofessors G. Matthias (der während fünf Jahren Ch.s Unterricht genoß) und Charles Hallé (welcher Ch. häufig spielen hörte und von dem Ch. sich mitunter seine Kompositionen vortragen ließ). Wenn aus deren Angaben hervorgeht, daß Ch. in der Befolgung seiner Prinzipien nicht allzuviel Konsequenz entwickelte, wen wird das überraschen? Wie es scheint, änderte und feilte er unablässig an seinen Werken, und daher stimmen weder die Autographe unter sich überein, noch die deutschen, französischen und englischen Original-Ausgaben.

(Die Beispiele z. T. nach Mikuli (Mk), Matthias (Mth) und Hallé (H).

1. Sonate. Op. 4.

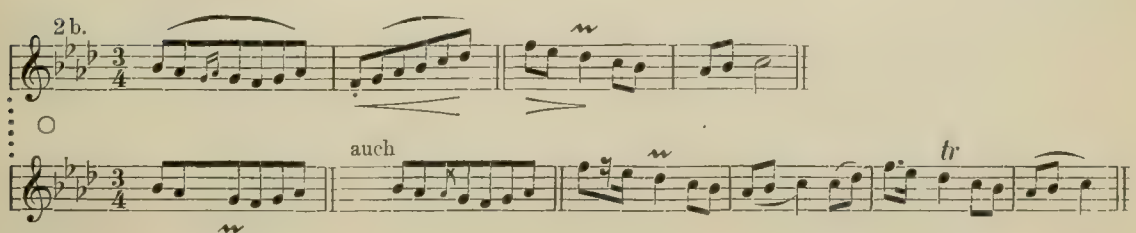


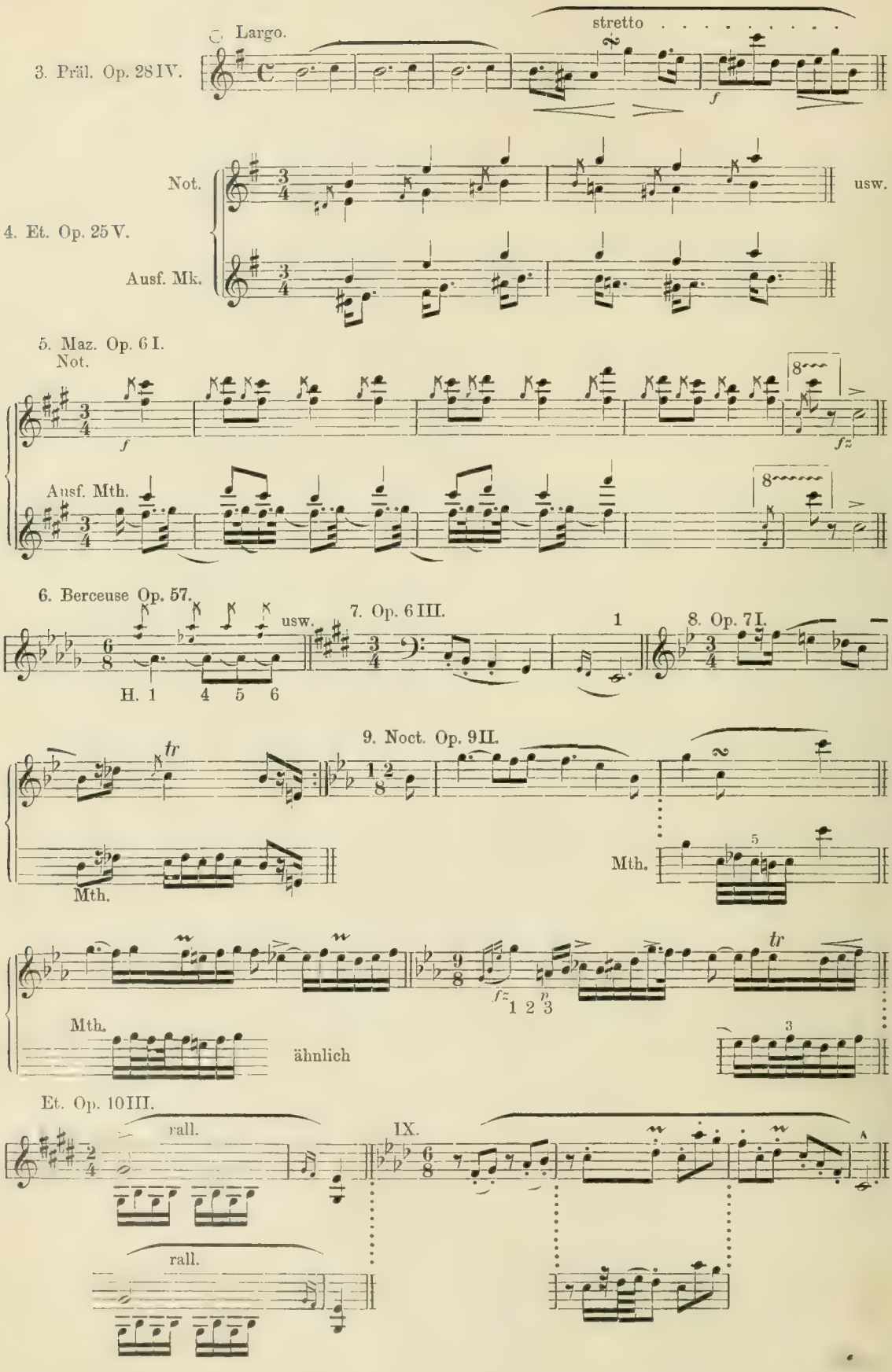
2a. Maz. Op. 7 III. (nach verschiedenen Aut.)

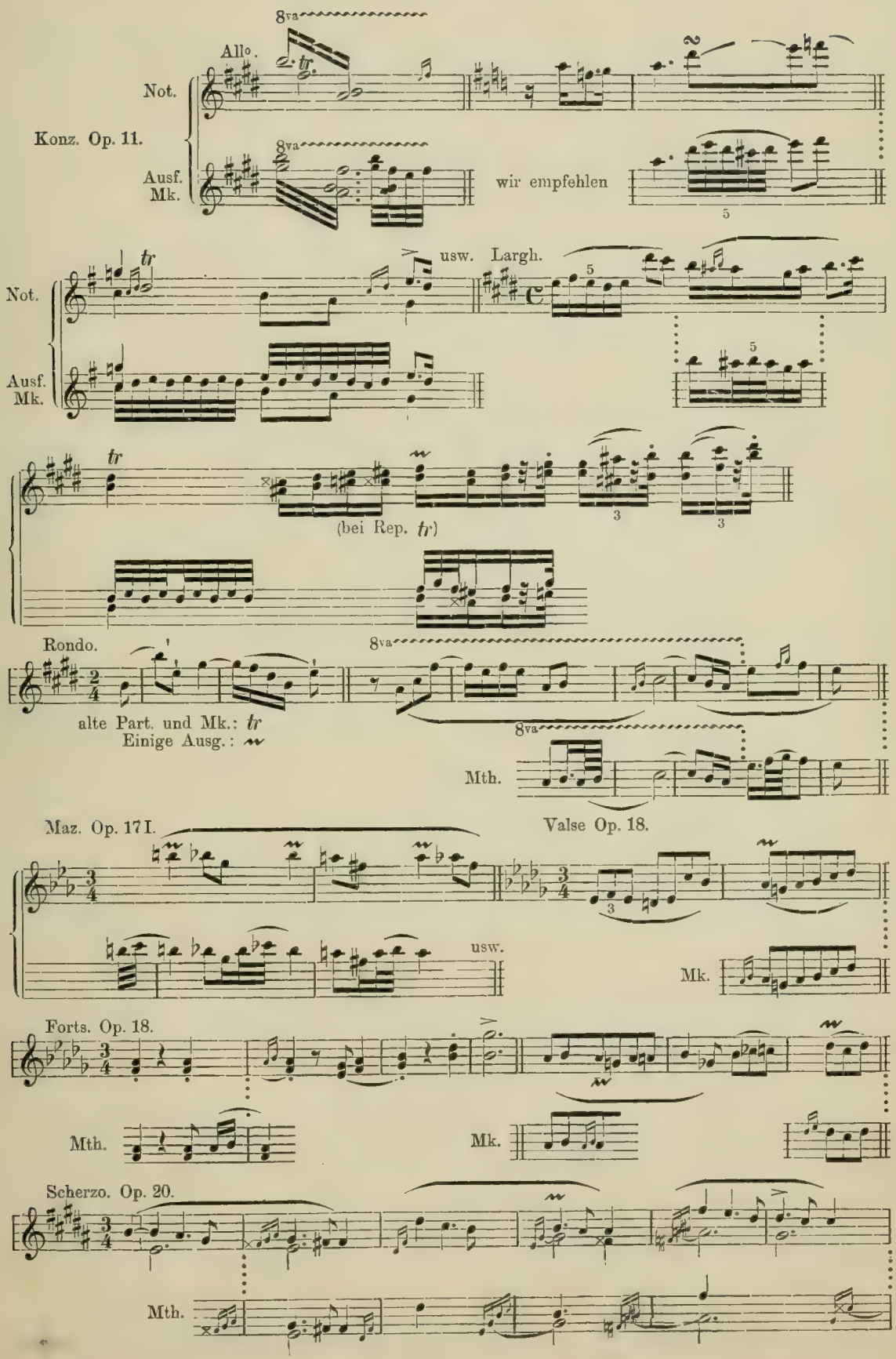


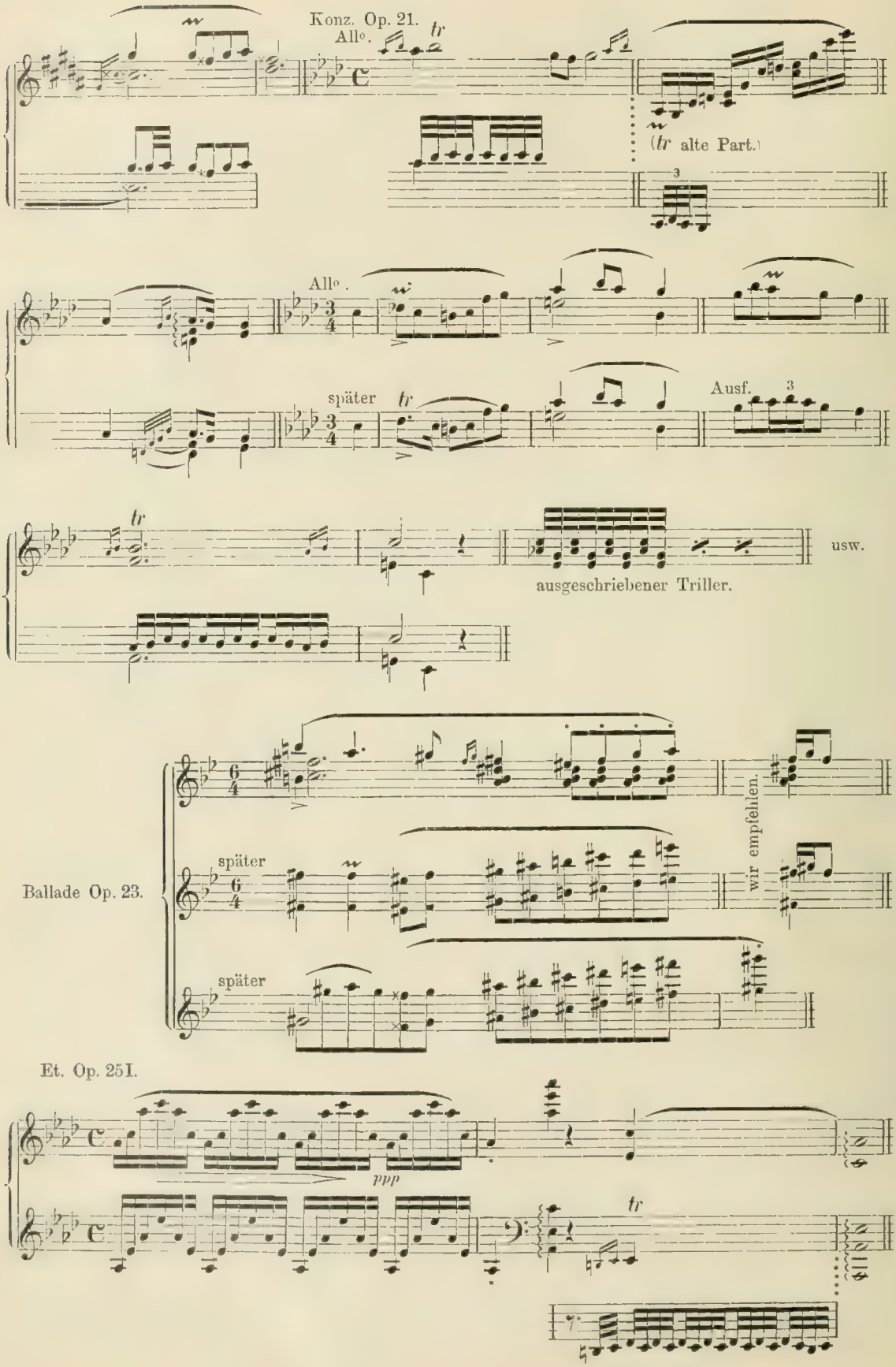
(Erste Fassung.)

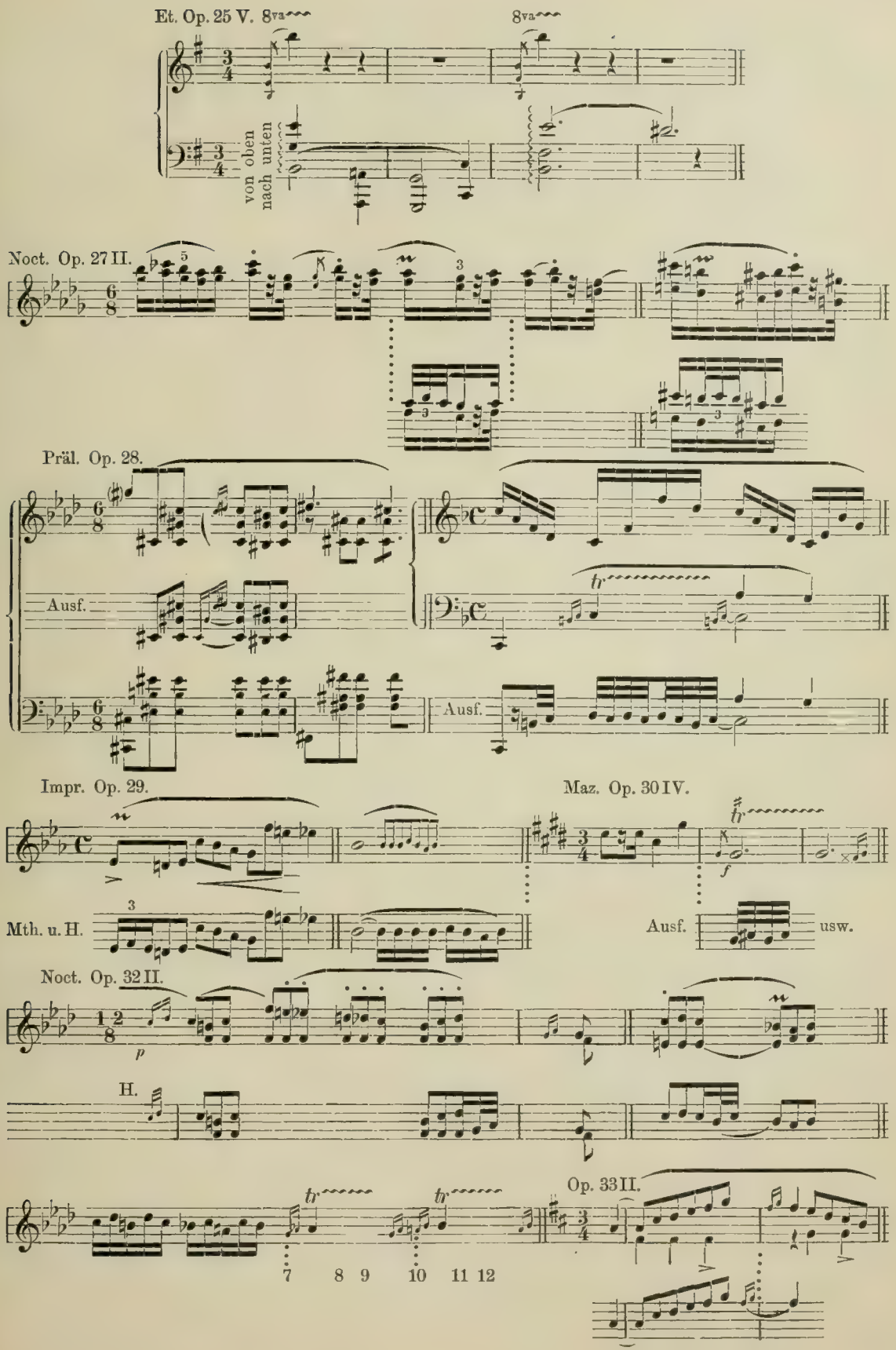
2b.

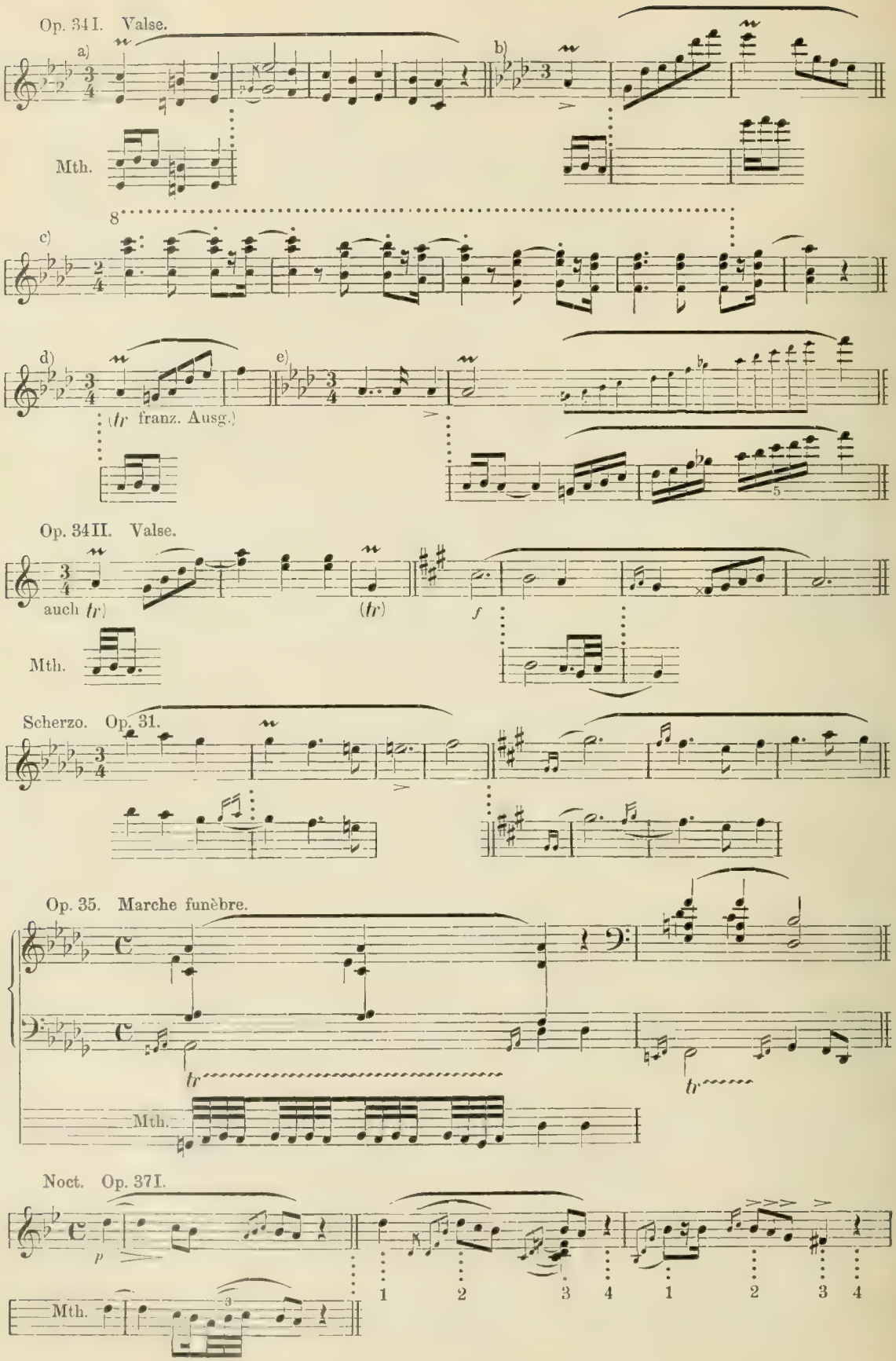


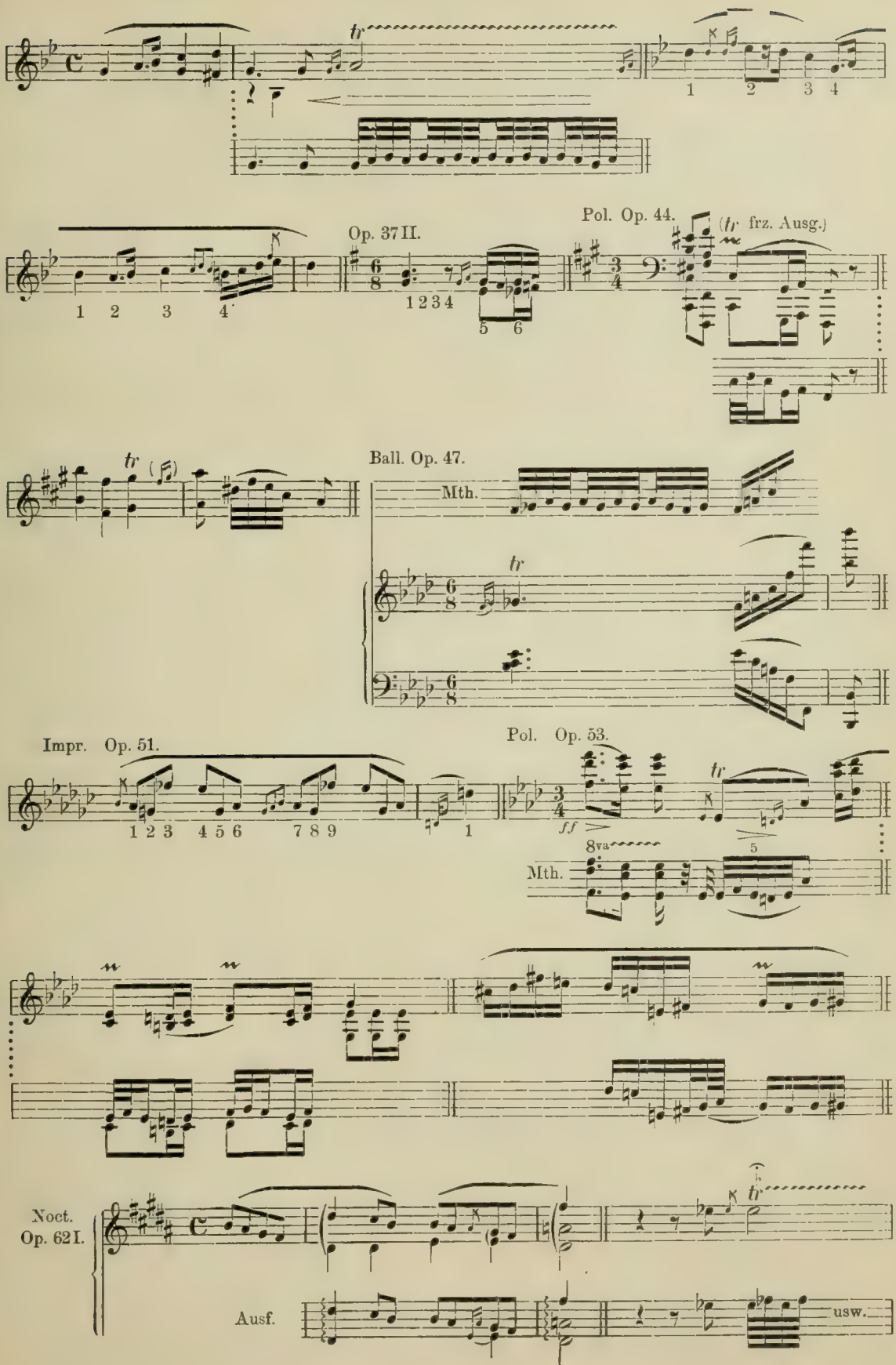

3. Präl. Op. 28 IV.
Largo.
stretto
4. Et. Op. 25 V.
Not.
Ausf. Mk.
usw.
5. Maz. Op. 6 I.
Not.
Ausf. Mth.
6. Berceuse Op. 57.
H. 1 4 5 6
usw.
7. Op. 6 III.
8. Op. 7 I.
9. Noct. Op. 9 II.
Mth.
ähnlich
Et. Op. 10 III.
rall.
IX.

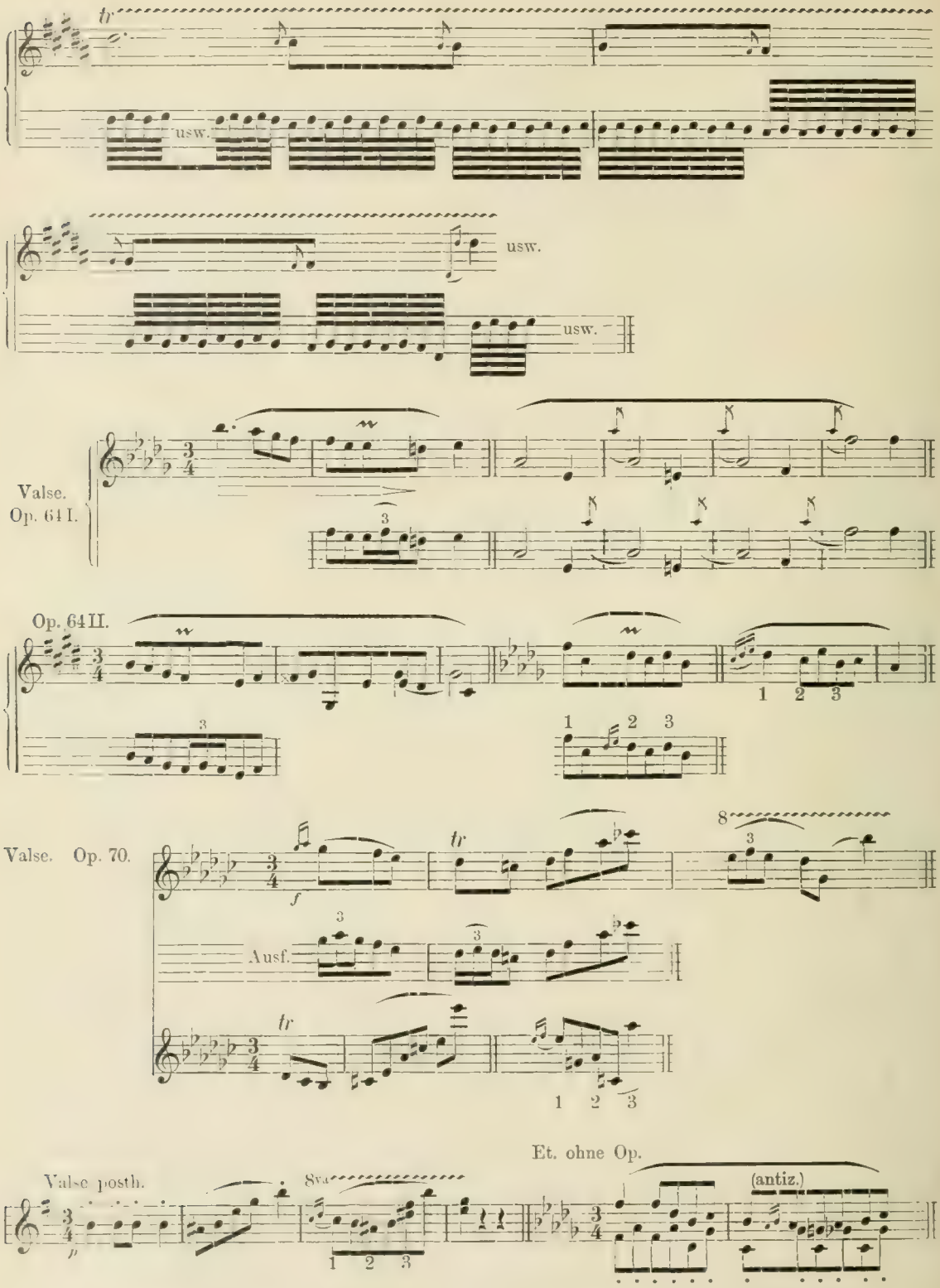

Konz. Op. 11.
Not.
Ausf. Mk.
Allo.
8va
wir empfehlen
usw.
Largh.
(bei Rep. tr)
Rondo.
alte Part. und Mk.: tr
Einige Ausg.:
Mth.
Maz. Op. 17 I.
Valse Op. 18.
Mk.
Forts. Op. 18.
Scherzo. Op. 20.


Konz. Op. 21.
Allo.
tr
(tr alte Part.)
Allo.
später
tr
Ausf.
tr
usw.
ausgeschriebener Triller.
Ballade Op. 23.
später
später
wir empfehlen.
Et. Op. 25 I.
ppp
tr

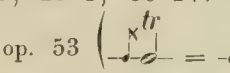

Et. Op. 25 V.
8va
8va
von oben nach unten
Noct. Op. 27 II.
Präl. Op. 28.
Ausf.
Ausf.
Impr. Op. 29.
Maz. Op. 30 IV.
Mth. u. H.
Ausf.
usw.
Noct. Op. 32 II.
H.
Op. 33 II.
7 8 9 10 11 12


Op. 34 I. Valse.
a)
b)
Mth.
c)
d)
e)
(tr franz. Ausg.)
Op. 34 II. Valse.
auch tr
(tr)
f
Mth.
Scherzo. Op. 31.
Op. 35. Marche funèbre.
tr
tr
Mth.
Noct. Op. 37 I.
p
Mth.
1 2 3 4 1 2 3 4


Op. 37 II.
Pol. Op. 44.
(tr frz. Ausg.)
Ball. Op. 47.
Mth.
Impr. Op. 51.
Pol. Op. 53.
8va
Mth.
Noct. Op. 62 I.
Ausf.
usw.



Ch.s autographes Doppelschlagszeichen ist ≈; das Harpeggio deutet er mitunter noch so an: ((s. op. 62, 1. Hinsichtlich der Ausführung der Vorschläge vor Doppelnoten scheint er kein unwandelbar festes Prinzip besessen zu haben; wenigstens widersprechen sich hier die Angaben von Mikuli (Fig. 4 und Matthias (Fig. 5'. Sonst gilt für Ch. die Antizipation als Norm, wie am unzweideutigsten aus der Berceuse (Fig. 6) hervorgeht. — Den Triller pflegte er (nach Mi-

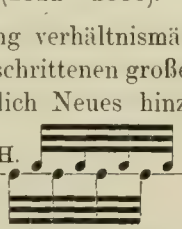
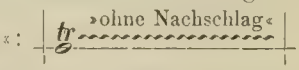
kuli) meist mit der Hülfsnote zu beginnen. Demnach bedeutet die Notation weiter nichts als die Exekution usw., im Gegensatz zu = usw., und die wunderlichen Darstellungen der Triller aus op. 62 von Seiten einiger Pädagogen werden dort ebenso hinfällig wie in op. 7 I, 19, 26 I, 30 IV. Eine Ausnahme von obigem Prinzip bildet (nach Matthias) der Triller in op. 53  . — Das Zeichen kann sowohl den Pralltriller oder bedeuten, als den Schneller ; die Ausführung vorschlagsartiger Figuren in Verbindung mit dem Harpeggio zeigen op. 21, 28, 62. Akkorde, welche so verbunden sind: , müssen nochmals angeschlagen werden, s. op. 34, I (ein ähnlicher Fall findet sich in Cramers Etüde Nr. 32). Ausgedehnte Fiorituren sind zwar möglichst gleichmäßig einzuteilen, stets jedoch unter Berücksichtigung der harmonischen und melodischen Struktur. Ch. selbst hat in dieser Beziehung ein Muster gegeben in der Romanze aus op. 11 (Takt 33 vor Schluß), indem er daselbst die Passage in Gruppen von 19, 9 und 6 Noten einteilt, und hiernach richte man sich bei op. 15 II, 64 I usw. Unsere Beispielsammlung wird den Studierenden darüber aufgeklärt haben, daß es bei Chopin keine Regel gibt ohne recht viele Ausnahmen. Wie man dagegen dem Meister schweres Unrecht zufügen kann durch Aufzwängung eines unpassenden Systems, zeigen die Interpretationen von op. 6 I, 28 XVII, 37 I in Dannreuthers »Ornamentation«.

---

5. Kapitel.

F. Liszt. J. Brahms. R. Wagner.

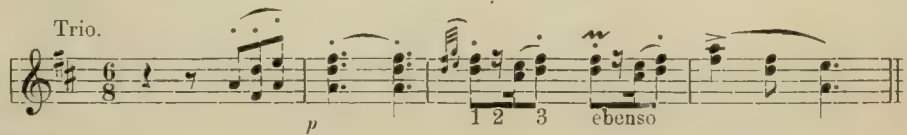
F. Liszt (1811—1886).

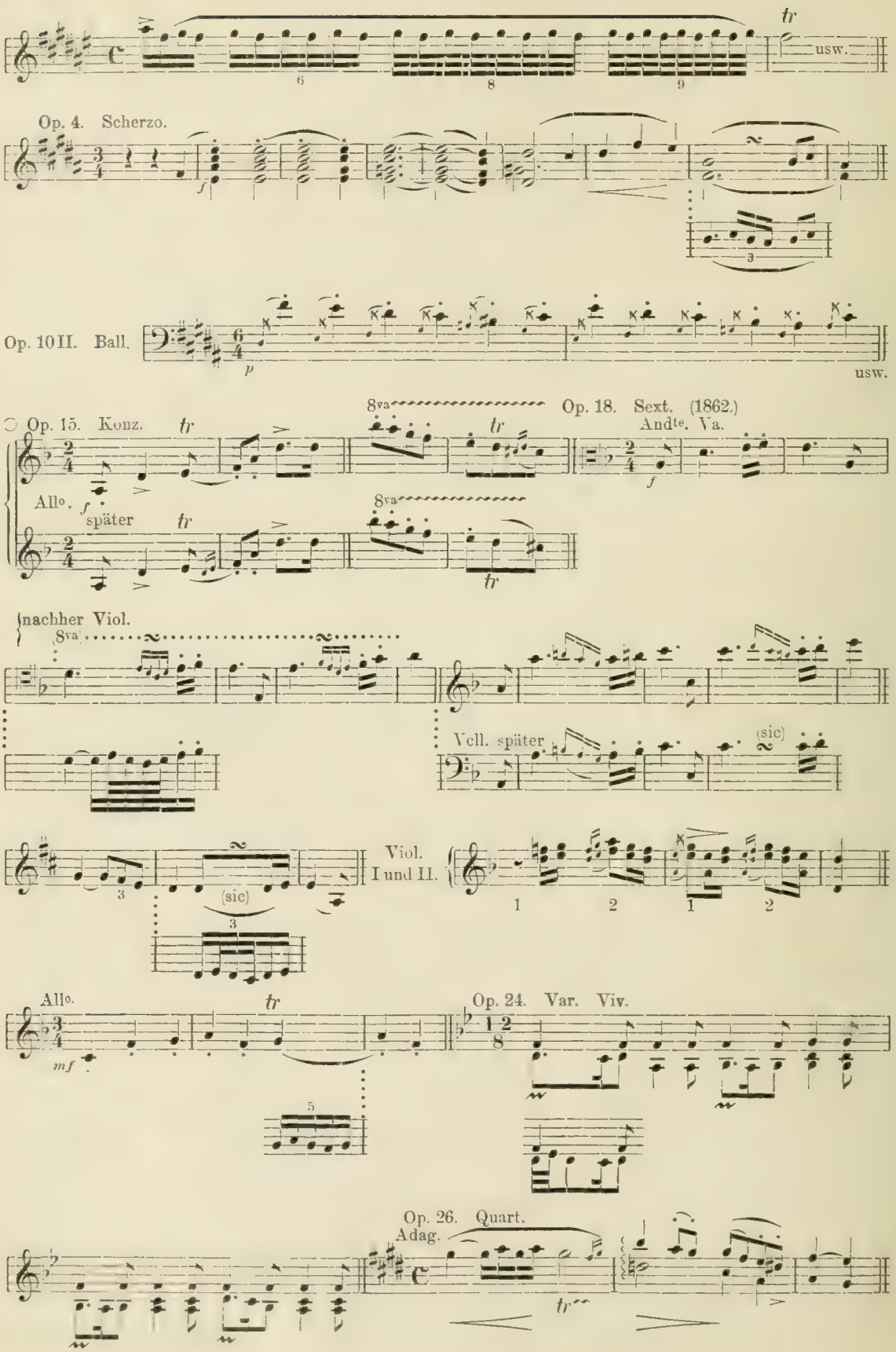
Wie sehr die Ornamentik ihre Ausbildung verhältnismäßig frühen Zeiten verdankt, zeigt der Umstand, daß selbst die technisch so vorgeschrittenen großen Virtuosen des 19. Jahrhunderts: Paganini, Thalberg, Liszt, ihr nichts wesentlich Neues hinzuzufügen vermochten. Auch der sogenannte »Lisztsche Triller«, nämlich  , ist im Grunde genommen nichts anderes als die Reduktion einer Spielweise J. S. Bachs von zwei Akkorden auf zwei einzelne Töne. Daß man ebenso wie zu jener Zeit auch jetzt noch beim Triller den Nachschlag mit inbegriff, erhellt aus einer negativen Vorschrift in »les Prèludes«:  .

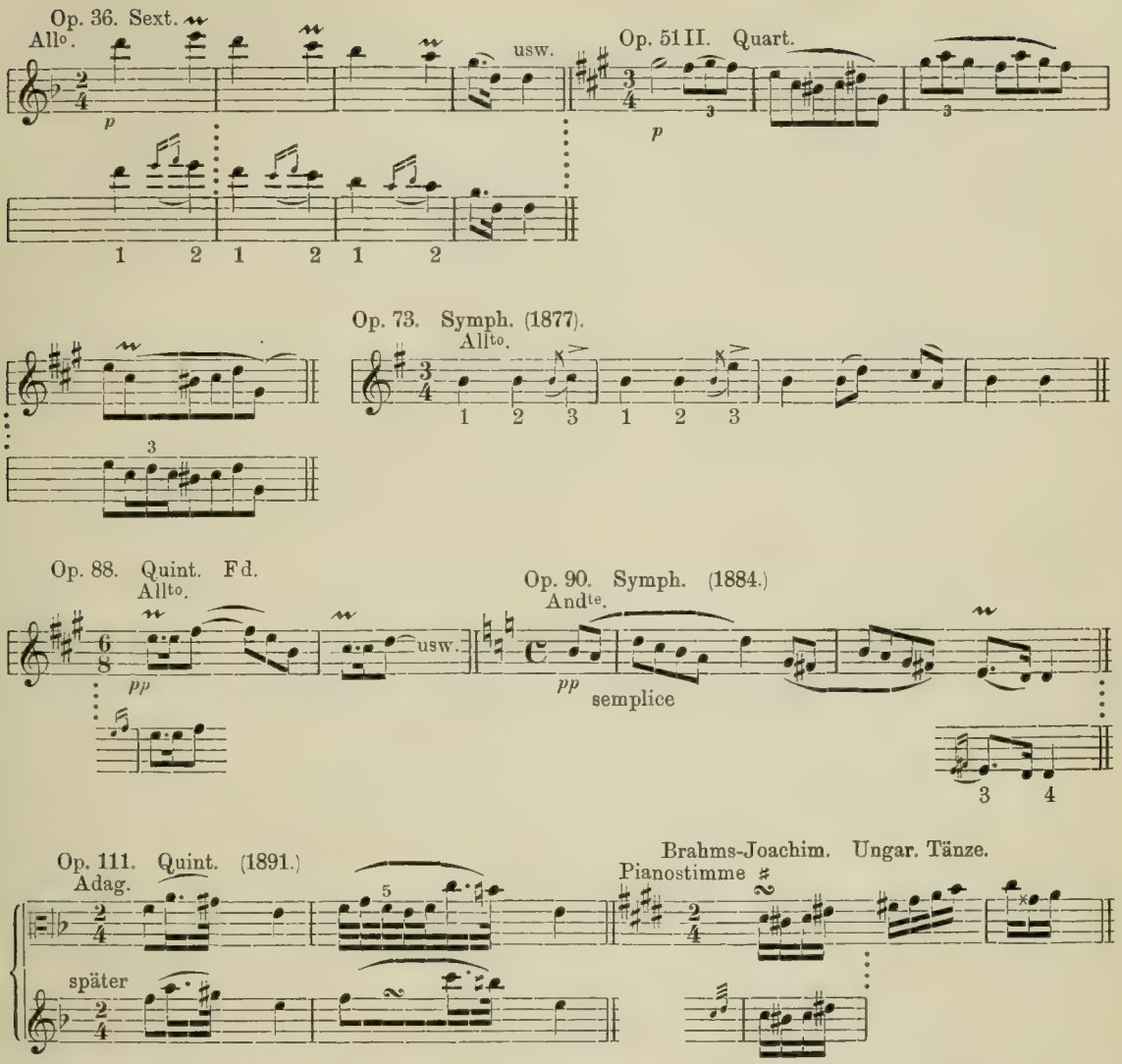
L.s Ansichten über Ornamentik haben wir gelegentlich seiner Glossarien zu den Klavierwerken Webers und Schuberts auseinandergesetzt.

J. Brahms (1833—1897).

Die Verzierungspraxis der neueren Komponisten, Brahms insbesondere, deckt sich so sehr mit unsern am Schluß des Buchs dargestellten Theorien, daß wir von Kommentaren zu den Notenbeispielen fast ganz absehen. Wer zudem, wie der Unterzeichnete, das Glück hatte, die Hauptwerke von Brahms noch unter des Komponisten Leitung oder pianistischen Betätigung zu hören, für den kann kein Zweifel bestehen, daß dem Meister das Antizipationsverfahren als das natürliche galt. Er braucht sich nur an den Vortrag des Allegrettos in der zweiten Symphonie zu erinnern.

Op. 2. Son. (1853.) 

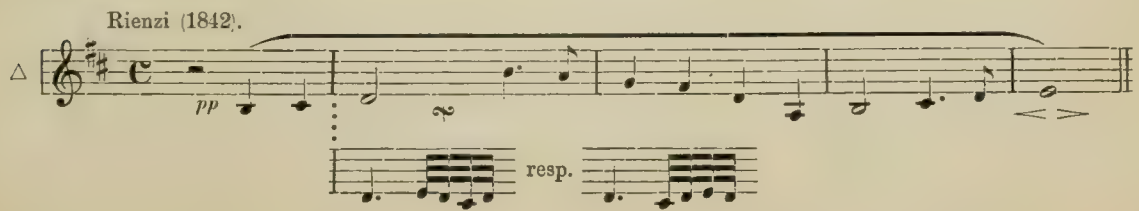

tr
usw.
Op. 4. Scherzo.
Op. 10 II. Ball.
usw.
Op. 15. Konz.
tr
8va
Allo.
später
Op. 18. Sext. (1862.)
Andte. Va.
nachher Viol.
Vcll. später
(sic)
Viol. I und II.
Allo.
Op. 24. Var. Viv.
Op. 26. Quart.
Adag.

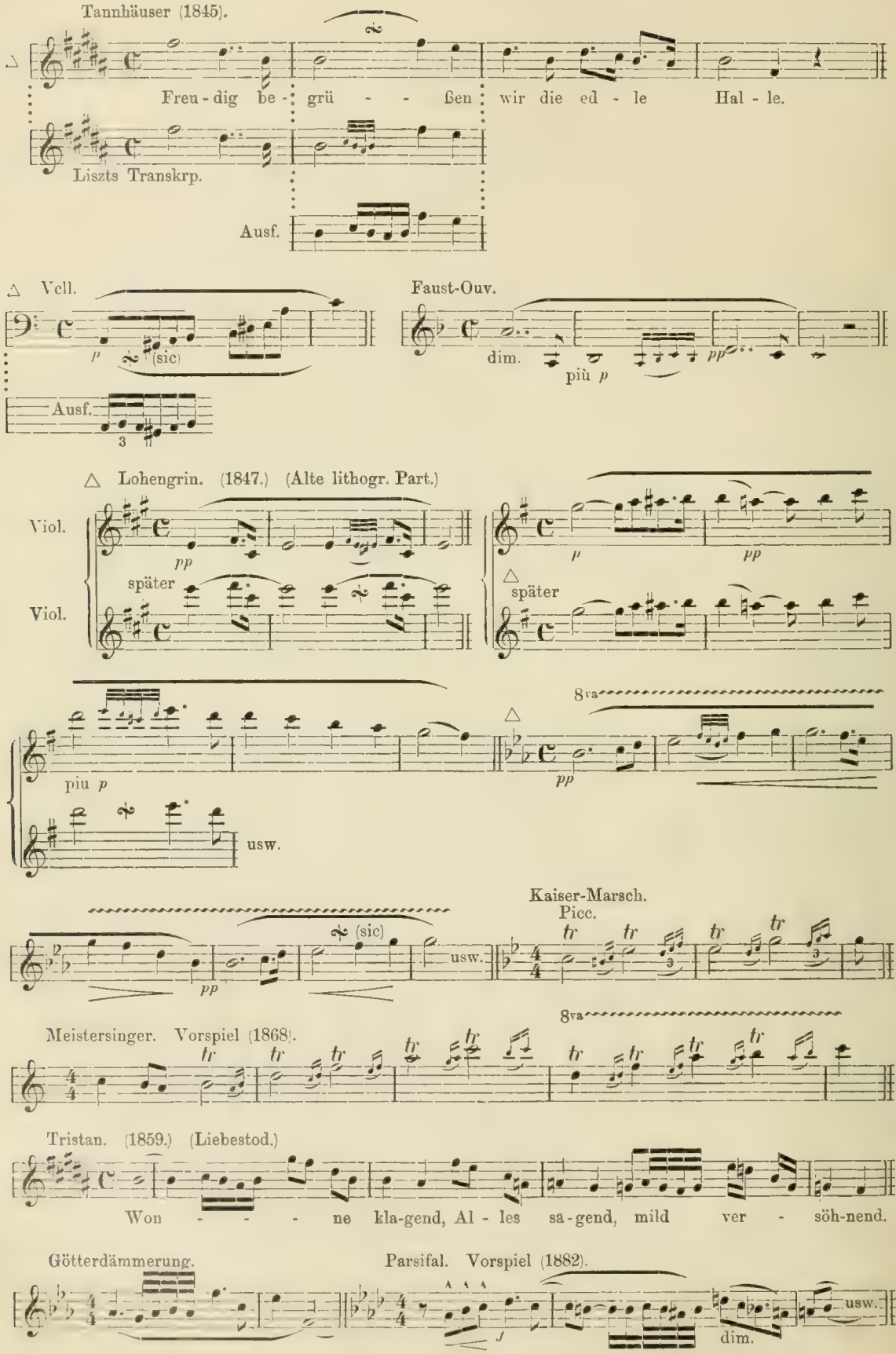


Im Fmoll-Quintett op. 34 bezeichnen die ∾ Pralltriller im Andante und Schneller im Finale. — Brahms' Interpretation der Vorschläge in Glucks Gavotte (vgl. Gluck) ist schwerlich im Sinne dieses Komponisten ausgefallen. Man wird aber nicht leugnen können, daß das Thema dadurch an Bedeutung gewonnen hat.

R. Wagner (1813—1883).

Wir schließen mit dem Meister, der mehr als irgend ein anderer bestrebt war, der Ornamentik auch äußerlich den Anschein eines willkürlichen Beiwerks abzustreifen und sie zu einem integrierenden Bestandteil des musikalischen Organismus zu erheben. Indem W. in seiner letzten Schaffensperiode die Verzierungen stets ausschrieb, hat er allen Argumentationen vorgebeugt.




Tannhäuser (1845).
Frau - dig be - grü - - ßen wir die ed - le Hal - le.
Liszts Transkrp.
Ausf.
△ Vcll.
(sic)
Ausf.
Faust-Ouv.
dim.
più p
△ Lohengrin. (1847.) (Alte lithogr. Part.)
Viol.
Viol.
später
später
piu p
usw.
8va
(sic)
usw.
Kaiser-Marsch.
Picc.
Meistersinger. Vorspiel (1868).
8va
Tristan. (1859.) (Liebestod.)
Won - - - ne kla-gend, Al - les sa-gend, mild ver - söh-nend.
Götterdämmerung.
Parsifal. Vorspiel (1882).
dim.
usw.

Ein strittiger Fall befindet sich trotz allem in W.s Ornamentik, — er betrifft den Doppelschlag im »Rienzi«. Wie Spohr, Schumann, Chopin u. a. gebrauchte auch W. für diese Verzierung das Zeichen ∾, und in der Form hat noch Alexander Ritter den Doppelschlag unter des Komponisten Leitung ausgeführt. Bei der Neu-Einstudierung des »Rienzi« in Berlin in den sechziger Jahren ließ dagegen W. dem damaligen Dirigenten, Hofkapellmeister (jetzt Prof.) Robert Radecke, durch Albert Niemann die Ausführung von unten dringend anempfehlen und so: hat er diese Verzierung dem Dresdener Militärkapellmeister Ehrlich 1873 eigenhändig aufnotiert. Um diese Zeit muß W. überhaupt eine besondere Vorliebe für den umgekehrten Doppelschlag gefaßt haben, denn das 1875 komponierte und Frau Betty Schott gewidmete »Albumblatt« wimmelt von derartigen Figuren, und in Wien verlangte er diesen Modus selbst für das Duett und den Marsch im zweiten Akt von »Tannhäuser«. Eine Zeitlang trat auch Bülow eifrig für die umgekehrte Ausführung ein, kam aber schließlich davon wieder ab, und da ferner Hans Richter, der bekannte Dirigent und Adlatus des Meisters, dem Unterzeichneten emphatisch versicherte, daß bei W. unter ∾ immer die Ausführung zu verstehen sei, so ist kaum zu bezweifeln, daß der Komponist nach der oben geschilderten Diversion wieder zu seiner ursprünglichen Ansicht zurückkehrte. Im »Tannhäuser« erscheint wohl zum letzten Mal das Zeichen ≈ an Stelle von ∾.

Die Erforschung und Wiederbelebung der alten Semeiographie ist wohl in erster Linie der »Bach-Gesellschaft« (gegründet 1850) zu danken, denn dieser mußte sie unentbehrlich erscheinen für eine stilgemäße Ausführung der Bachschen Ornamentik. Indirekt hat die Gesellschaft damit den Anstoß gegeben zu den archaistischen Bestrebungen, welche sich seither in der Theorie bemerkbar machen. So fußt die Klavierschule von Lebert und Stark (erschienen um 1855) durchaus auf den Prinzipien Ph. E. Bachs, und in der Person des geistvollen aber exzentrischen H. v. Bülow erstand dieser Richtung ein unerschrockner und zelotischer Vorkämpfer. Daß aber der ganze Kreuzzug gegen die neuere Musikpraxis an dem gesunden musikalischen Instinkt der Masse gescheitert ist, davon kann man sich so ziemlich in jedem Orchester- oder Ensemble-Konzert überzeugen.

Anhang.

System der Ornamentik.

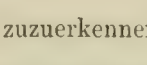
Nachdem wir so viele und so häufig sich widersprechende Systeme analysiert haben, können wir uns der Verpflichtung nicht entziehen, unsern eigenen Standpunkt klarzustellen. Wir glauben den Eigentümlichkeiten des älteren kontrapunktischen, und des neueren thematischen Stils nicht besser gerecht werden zu können, als indem wir selbst die Ornamentik heranziehen, um die Besonderheiten beider hervorzuheben. Demnach empfehlen wir als Norm für die ältere Musik (bis Händel und Bach einschließlich) das Prinzip der Subtraktion und für die neueren Tonwerke dasjenige der Antizipation bei den initialen Verzierungen [1]).

Ornament.	Mordent.	(Kurzer) Vorschlag.	Schneller.	Schleifer.
Notation				
Ausführung bei älterer Musik .				
Ausführung bei neuerer Musik.	veraltet			

Zu wiederholten Malen konnten wir beobachten, wie frei die großen Meister mit der Ornamentik verfuhren, und oft genug mußten wir betonen, daß von allen Disziplinen die Verzierungskunst am wenigsten eine rigorose Handhabung ihrer Gesetze verträgt. So gibt es denn auch von obigen Modalitäten zahlreiche Ausnahmefälle, wir erinnern nur an die antizipierten Schleifer in der Arie »Erbarme dich« aus der »Matthäus-Passion« und die subtrahierten Vorschläge in den Adagios der Ouvertüren »Leonore III.« und »Freischütz«. Zweifelsohne ist der Einfluß der Ornamentation auf die Charakteristik eines Stückes viel größer, als man gewöhnlich annimmt. Schon die ruhigere oder hastigere Ausführung des kurzen Vorschlags fällt dabei ins Gewicht, wie viel mehr aber eine breite oder geschnellte Wiedergabe des Doppelschlags. Man eliminiere die Schleifer aus dem Damenchor im »Figaro«, und man wird den Eindruck haben, als ob die Untergebenen der Frau Gräfin die schuldigen Ehrfurchts-Bezeugungen und Höflichkeits-Verbeugungen verweigert hätten, denn jeder Schleifer ist hier ein Knicks. Andererseits sind es im »Hinrichtungsmarsch« von Berlioz die wahrhaft grinsenden Schleifer, welche im Verein mit der brutalen Harmonik und Melodik dem Stück das beabsichtigte Gepräge der Roheit und Pöbelhaftigkeit aufdrücken. Unsere Grundforderung lautet daher: Die Ausführung der Ornamente muß dem Charakter des Werkes angemessen sein.

Der Vorschlag (vgl. Spezial-Kapitel) wird durch ein kleines Nötchen angedeutet, welches vor der Hauptnote steht, und speziell der kurze Vorschlag hat in moderner Musik das Zeichen 𝅘𝅥𝅯. Der lange Vorschlag (richtiger Vorhalt) ist eigentlich gar keine Ausschmückung, sondern ein höchst wesentlicher Bestandteil der Melodie: Er entzieht der Hauptnote jenachdem $^1/_2$, $^2/_3$ oder den vollen Wert, worüber man sich am besten aus den Tabellen

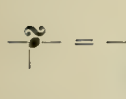
1 Initiale Verzierungen nennen wir solche, welche nur vor oder bei Beginn einer Hauptnote eintreten können. Ihren Gegensatz bilden die ausschließlich als Schlußformel dienenden Nachschläge.

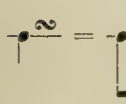
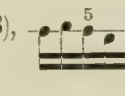
von Ph. E. Bach und Türk belehrt (S. 155 und 171). Schon etwa von Gluck an wird es mehr und mehr üblich, dem langen Vorschlag vor einer punktierten Hauptnote (statt $^2/_3$) nur noch $^1/_3$ des Werts der letzteren zuzuerkennen, also so  auszuführen, und besonders häufig erscheint diese Rhythmisierung bei Mozart und Beethoven. Ferner ist die Gruppenform während der Periode der Wiener Meister (aber weder vorher noch nachher) stets so zu lesen . Bald nach dem Tode Webers, Beethovens und Schuberts, also während des dritten Decenniums des 19. Jahrhunderts, verschwinden die langen Vorschläge aus der Notation. Wie der einfache kurze Vorschlag ist auch der Doppelvorschlag (Ph. E. Bachs »Anschlag«) zu behandeln, ebenso der Schleifer und der Schneller. Über die proteusartigen Umgestaltungen des punktierten Anschlags und punktierten Schleifers orientiere man sich in den Kapiteln von Ph. E. Bach bis Türk.

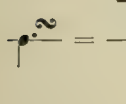
Der Mordent erscheint zuletzt noch sporadisch bei Haydn, muß aber auch da in der alten Manier ausgeführt werden.

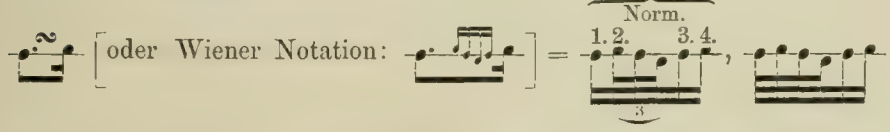
Der Doppelschlag besteht in normaler Form aus vier Noten = . Wenn über der Note stehend, wird er anschlagend und äußerst schnell gespielt, wenn zwischen zwei Noten vorkommend, dagegen möglichst spät, nämlich während des letzten $^1/_4$, $^1/_3$, $^1/_2$ der Note.

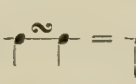
Formeln von der langsamsten bis zur schnellsten Ausführung.

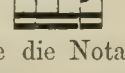
 (Mozart 63), , (Mozart 66, Haydn 43, J. S. Bach 86).

 (Beeth. 107b), (Schubert 3),  (Beethoven 108, Brahms op. 111).

 (Beethoven 7, 102).



Doppelschlag von drei Noten  (Haydn 43, Beethoven, 106, 111, Brahms op. 4, 18).

Umgekehrt ist dem Ausführenden zu gestatten, aus Geschmacksgründen den Doppelschlag mitunter auf fünf Noten abzurunden: =  (Beeth. 108, Weber 8).

Eine doppelte Bedeutung hat bei der Wiener Schule die Notation . Bald stellt sie einen Schleifer dar, dessen drei kleine Nötchen antizipiert werden, bald einen Doppelschlag , wie am klarsten aus Beethovens op. 18, IV (Fig. 116a) zu ersehen ist.

Bei Beethoven erscheint auch noch einigemale »der prallende Doppelschlag« .

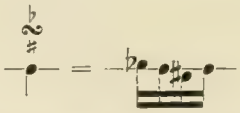
Man behandle ihn hier als geschnellten fünfnotigen Doppelschlag und verspare eine subtilere Rhythmisierung auf die Kompositionen von Ph. E. Bach und Genossen. Überhaupt verwendet

Beethoven den Doppelschlag in vielseitigster Weise, außerdem ist das Ornament besonders reichhaltig vertreten in Mozarts Amoll-Rondo und in Spohrs Konzerten.

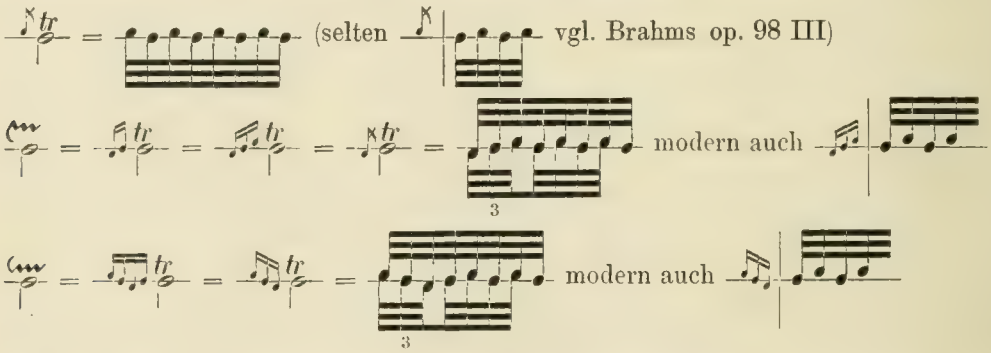
Der umgekehrte Doppelschlag wird von allen großen Meistern stets in Noten ausgeschrieben. Keiner von ihnen bediente sich hierfür des Zeichens Ph. E. Bachs: ∽, und dieser Umstand hat nicht wenig dazu beigetragen, daß die Verwechslung der beiden Zeichen ∾ und ∽ im ganzen auf die Schulen von Hummel und Spohr beschränkt blieb und somit verhältnismäßig wenig Unheil anrichtete.

Dagegen finden sich in modernen Ausgaben noch folgende irreführende Notationen.

Etwa seit Beethovens Tod werden die Versetzungszeichen beim Doppelschlag nach folgendem Schema angezeigt:

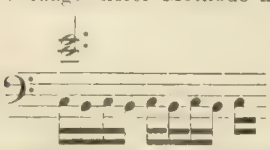
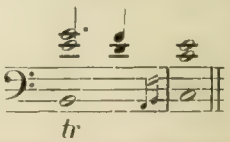


Der Triller besteht in der möglichst schnellen Umwechslung des Haupttons mit dem darüber liegenden Ganz- oder Halbton. Aus praktischen Gründen beginnen und enden wir die Oszillation mit dem Hauptton[1]) und machen hiervon nur dann eine Ausnahme, wenn diese direkt angezeigt ist oder wenigstens nahegelegt wird, wie bei Beethoven 58, 59.

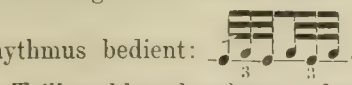


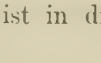
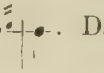
Den Nachschlag zum Triller haben sämtliche Komponisten (mit Ausnahme von R. Wagner) als fakultativ betrachtet und daher nicht immer ausgeschrieben. In der Regel hat ihn alsdann der Ausführende hinzuzufügen, und zwar fast immer in der Geschwindigkeit der Trillerbewegung. Bei den wenigen Fällen, in welchen der Triller keinen Nachschlag zuläßt (Händel 9, Bach 29, Beethoven 74), wird es sich meistens empfehlen, nicht bis zum völligen Ende der Note zu trillern, sondern vorher — bei punktierten Noten auf dem (letzten) Punkt — zu schließen[2]).

Bei diatonisch aufsteigenden Trillerketten versieht man am besten jeden einzelnen Triller mit einem Nachschlag, bei diatonisch absteigenden aber nur den letzten Triller. Auf die letztere Art behandelt man auch alle chromatischen Kettentriller.

1 Die Vorzüge dieser Methode hat schon Hummel klar erkannt. Welcher Zuhörer vermöchte z. B. in der Passage  den Anfang dieser Harmoniefolge zu erkennen? 

2 Wir machen hierbei auf die verkleinernde Wirkung aufmerksam, welche der Triller mitunter auf die Nachschlagsnote ausübt, s. Ph. E. Bach 86, 87.

Sehr zur Belebung des Trillers wird es beitragen, wenn man sich dabei (à la Brahms) eines Triolenrhythmus bedient:  . In den von uns ausgeschriebenen Trillern zeigt die Anzahl der Trillerschläge häufig nur das Mindestmaß des Erforderlichen an und ist daher nicht als unbedingt verbindlich zu betrachten.

Der Pralltriller hat mit dem »Schneller« dasselbe Zeichen gemein und die Ausführung durch dieselben drei Noten; nur kann er nicht, wie dieser, vorausgenommen werden, so wenig wie irgend eine andere Trillerart. Folglich ist in diesem Fall  = oder im Gegensatz zum Schneller =  . Da die Komponisten die Wahl zwischen beiden Verzierungen fast stets dem Ausführenden überlassen haben, so können wir den Letzteren nur durch folgende Direktive unterstützen: Er bediene sich des Pralltrillers vorzugsweise bei Stellen von passagenartigem Charakter und bei kurzen Noten, des Schnellers hingegen bei ausgehaltenen Noten in getragenen Kantilenen (vgl. S. 177).

So spiele man z. B. in Beethovens Kreuzer-Sonate Pralltriller in der ersten Variation, Schneller in der letzten und unterscheide ebenso in Chopins Walzer op. 34 II und op. 64 II die des ersten Teils von denen des Trios. Die Unterscheidung durch für Pralltriller und für Schneller ist nicht immer zuverlässig.

Harpeggio. Die großen Tondichter (auch J. S. Bach nicht ausgenommen) versinnbildlichen nur die aufwärtsgehende Brechung durch das Zeichen oder (noch bei Chopin). Couperin, Rameau u. a. verwenden dagegen für das aufsteigende, für das absteigende Harpeggio. — Die alte Form des auf- und abwogenden Arpeggios findet man in unseren Zitaten von Händel und Bach ausgeschrieben. Das Geigenharpeggio benutzt in ausgedehntem Maße Berlioz im »Harold« (s. d.).

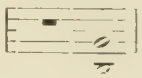
Das Tremolo, als die möglichst schnelle, zitternde Wiederholung ein und desselben Tons (Notation z. B.) bildet in der heutigen Orchestermusik ein beliebtes Ausdrucksmittel; auf dem Klavier bedient man sich womöglich der Kollektivform: od. dergl. Über die besonderen Abarten des Tremolos im Geigenspiel vergleiche man die Artikel über Geminiani, Gluck und Baillot.

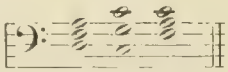
Die Bebung, ein Spezialeffekt des alten Clavichords (vgl. Ph. E. Bach), ward von Beethoven auch auf das heutige Klavier übertragen (in op. 69, 106, 110) und ihre Ausführung haben wir auf S. 229 dieses Buches erklärt.

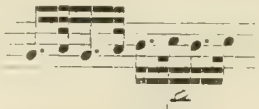
Über weitere Spezialfragen verweisen wir auf die betreffenden Artikel.

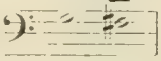
Berichtigungen und Nachträge.

S. 9, Zeile 3 von unten lies: Seiffert.

S. 13, System 3, Takt 4 lies: 

S. 19. Der Baß zu den »Clamationi« muß heißen: 

S. 21, letzter Takt lies: 

S. 50, System 4, Takt 2 lies: 

S. 58, Z. 11 bittet der Unterzeichnete folgenden Satz aus der ersten Fassung des Manuskripts wieder einzufügen:

> Peri zwar bedankt sich noch bei der Sängerin Vittoria Archilei für die reizvollen Verzierungen, mit welchen sie sein Werk geschmückt habe, aber schon Cavaliere erhebt Einspruch gegen solche Zutaten und Caccini nimmt, wenigstens in der Theorie, eine der Koloratur geradezu feindliche Stellung ein.

S. 158. In das Zitat aus Beethovens op. 97 füge man Versetzungszeichen ein, wie auf S. 223, Fig. 97 angegeben.

Einige geringere Versehen wird der Leser gebeten gütigst selbst zu berichtigen.

A. B.

B
Breitkopf & Härtel Leipzig

B
Breitkopf & Härtel Leipzig

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 06 18 11 015 7